

الشعر والأسطورة
استعارة السرد في نصوص خليل حاوي
مصر العربية
للنشر والتوزيع
د. محمد رضا مبارك

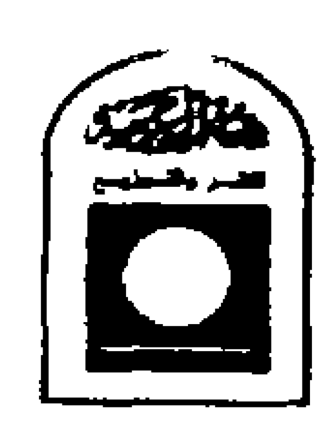
الشعر والأسطورة

استعارة السرد في نصوص خليل حاوي

الشعر والأسطورة

استعارة السرد في نصوص خليل حاوي

د. محمد رضا مبارك



مصر العربية للنشر والتوزيع

العنوان

الشعر والأسطورة

استعارة السرد في نصوص خليل حاوي

المؤلف

د. محمد رضا مبارك

الطبعة

الأولى ٢٠١٠

الناشر

مصر العربية للنشر والتوزيع

١٩ ش إسلام- حمامات القبة- الزيتون- القاهرة

تليفاكس ٢٢٥٦٢٢٦٨ / ت ٢٤٥٠٥٨٦٣

رقم الإيداع

٢٠٠٩/٨٥٧٢

I. S. B. N
977-5471-76-1

البريد الإلكتروني

masrelarabia@hotmail.com

الغلاف

حاتم عرفة

تنفيذ داخلي

مها عصمت

بطاقة الفهرسة



مبارك، محمد رضا.
الشعر والأسطورة: استعارة السرد في نصوص خليل حاوي / محمد رضا مبارك. ـ القاهرة: مصر العربية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩
ص؛ سم
تدمك ١ ٧٦ ٥٤٧١ ٩٧٧
١- الشعر العربي ـ تاريخ ونقد
١- العنوان
٨١١,٩
رقم الإيداع / ٨٥٧٢ التاريخ ٢٠٠٩/٤/١٣

قائمة المحتويات

إهداء

إلى آريس..

لم يكن زمنُنا متوقفاً إلاّ في تلك اللحظة التي أَشْهَرْتَ فيها سلاحَك، قربَ غابةِ الأَرْزِ، بل غابة النخيل، على ضفافٍ مُتَّسعةٍ للفرات. ولم يكن زمنُك إلاّ كزمنِ الأسطورة؛ متوقفاً عن الدوران، منذ ذلك العهد والعقارب لا تدور، وإن دارتْ فمن أجل شقائق النعمان التي صُبِغَتْ دماً لِفَرْطِ حزنها على القتيل المُسَجَّى المدهون بزيت العطر.

الأسطورة حكايةُ الكائن الوحيد في مواجهة المصير، هي طفولة البشرية التي وعاها الشعر، حين جَمَعَ بين براءةِ الماضي في حُلْمِه التاريخي وبراءةِ الحاضر، حين يظهر في صورة الشعراء المُؤَسِّسين. هي عودٌ إلى الينابيع، مثلما الشعر، يعودُ إلى الأصل والجذر، وفي العَوْدَيْنِ، زمنٌ يكاد يتقطَّع ويتلاشى، وزمنٌ ينهض، وباختلاف الزمنين تَتَجددُ حكاية وجود الإنسان، وسؤالُه الذي لَمَّا يزل طرياً، أين نحن؟ وكيف نمسك لحظتنا الراهنة.. وفيم يتجلّى حُلْمُنا؟ في ماضٍ لم يتبقَ منه سوى إِمارات أمْ حاضرٍ يرحل منا سريعاً كغيمةٍ من نقيع؟؟

الاسطورة إجابةٌ عن سؤالٍ طالما استوقفنا، ولم ندرك الإجابةَ لفرط اتِّساعه، نحن الشغوفون بحلمٍ لا نراه، المهمومون حول ذاتٍ تآكلتْ أركانُها . نحن العقلاء الفوضويون الرومانسيون التقليديون الحداثيون.. نحن الكل الذي لا يُفْصِحُ عن تجربةٍ إلاّ حين تواجهه تجربة، ولا عن غربةٍ إلا حين تواجهه غربة.

نحن الذين خرجنا من التاريخ لنسقط في الفراغ، كان التاريخ معلقاً في السُّديم. غصناً ممدوداً إلى غير انتهاء.. هواء ثقيل يغطي عتمة الهوة السحيقة.. كنا أمناء للتاريخ ولكن في لحظةٍ وجودٍ عابر. أدركنا أنَّ تعلقنا بَقِيَ في عُهْدَةِ الزَّمن المفقود، كالأسطورة حين تتعلق بفضاء الكائن، تقترب من الواقع لتبتعدَ عنه، وحين نتعلم سرَّ النار نُدْرِك بعد حين، أنَّ الظلام هو حضنُنا الدافئ.. هكذا تعلم بروميثيوس.

نحن الأسطوريون، قَرَّبْنَا وجوهَنا من مجامر النار، وأبخرة القادمين، وفي فضاءٍ تضيق به العودة، ستكون الأسطورة عوناً في زمنٍ يشهدُ كلَّ وقتٍ مسرياً لدمٍ قانٍ، يُسْفك كما يسفك دم تَمّوز- غير أنَّ آريس الذي تنكَّرَ خنزيراً برياً وقتل تَمّوز، لم يعُدْ له شكلٌ ومع ذلك فهو الأقرب إلينا.. إنَّه هويتُنا.

افتتاحية

هذا الكتاب، مجموعة قراءات نقدية، في نصوص شعرية يغلب عليها طابع السَّرد، وهي نصوص لشاعرٍ من القرن الماضي، عُرِفَ بشغفِهِ بالأساطير. ولاسيّما أساطير الموت والانبعاث، الشاعر خليل حاوي. والأسطورة حكاية نثرية تاريخية عُرفتْ أول ما عُرفتْ في حضارة وادي الرافدين وفي مدن الفينيقيين، قبل أن ينقلها الأثينيون إلى بلادهم.

ومن الأسطورة، يمكن قراءة الشعر السردي، وبعبارة أدقّ، الأسطورة حكايةٌ نثريةٌ، تقودُ النّصّ الشّعري إلى السَّرد، فيَحْمِل النّصّ مواضعاتِ القصة أو الرواية، لأنّه في الأصل ليس إلا حكاية. ومن ملامح السرد في الشعر، قلةُ التركيز على الذات، والعناية بالآخر. ومن ملامحه أيضاً، طول القصيدة النّسْبي، وتعددُ مستويات الرّاوي والمَرْوي له. فتارةً هو الآخر الذي يُراد له أن يتأثر بنتائج توظيف الأسطورة في الشعر، وتارةً هو الذات، والرمز والأسطورة قناعٌ لها.

تقدم هذه القراءات النقدية على شكل متوالية في أربع عشرة قراءة، وكلُّ قراءةٍ تؤدي إلى الأخرى، وهذا ما نعنيه بالمتوالية، وهي تأخذ من متوالية الزمن نظامَها، ومن الحكاية طريقة العرض والتناول. فهي سلسلةٌ مترابطة من الموضوعات. والمتوالية السردية مرتبطة بالزمن الحدثي أو زمن الحدث، فالأسطورة بشكل عام، قصة غير مرتبطةٍ بزمن، إلاّ بالزمن الحدثي الذي أوجده النص، ومنح الأسطورة بتوظيفها في الشعر نوعاً من الوجود، أو جعلها نصاً مغايراً لما كانت عليه. فالأسطورة بهذا المعنى، أخذتْ تسيرُ في الشّعر سيرَ الحكاية، وهي في الأصل حكاية. وبما أنّ الحكاية عبارة عن تتابعٍ لفظي وحدثي، فإنّ هذه المفردة تدل في النهاية على أن هناك تتابعاً للحدث الأسطوري عبر الشعر، بل هو تتابع (ذهني)

بمعنى أنَّ الوحدة الجامعة له هي تسلسل الحكاية في الذهن ومنحها بعداً زمنياً جديداً.

في هذه القراءات لاندرس السرد، بصفته خطاباً، لأنَّ السَّردَ بهذا المعنى هو «القصة، الحكاية الشعبية، السِّيرة الشعبية، السِّيرة الذاتية»[1] بل نقرأ النص من المادة الحكائية، ونحاول عبر النقد تقديمَ هذه المادة من جديد. أيّ نعيد ما أنتجَهُ الشاعرُ في صورة القصيدة، لكي نحولها إلى مادةٍ حكائيةٍ جديدة في إطار عناوين منوعة. ففي جوهر هذه الدراسة، نفهم السَّرد على أنّه الفعلُ السَّردي المُنْتَج في مقابل القصة والحكي كما يؤكد جيرار جينيت.

ولكن في المآل الأخير لا يمكن تحليل السَّرد إلا في ظل العلاقة بين هذه المفاهيم.ولتوضيح منهجنا فإنَّ دراسة الأحداث والشخصيات، هي السمات الأساسية لتحليل النص في هذه القراءات «فالحكي كقصةٍ يتم التمييز فيه بين مستويين: منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها، بعضها ببعض من جهة ثانية. أما الحكي كخطابٍ فيُركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغه»[2] ننظر إلى الأسطورة بصفتها فضاءً اتصالياً يجمع عدداً معيناً من القصائد؛ لذلك فإنَّ مواضعات السرد وتقنياته لم ترد في هذا الكتاب، إنَّ النماذج المختارة التي دُرستْ، تَتَسِمُ بميزة الحكي أو القص، أو هي حكايةٌ أسطورية دخلتْ نسيج الشِّعر، فأصبح الاثنان: النص الشِّعري والنص الأسطوري نصاً واحداً.. هذه القراءات تَكْشِفُ أنَّ الأسطورة هي موضوع (الانبعاث) وهي تفسير للماضي، وفي الأخير هي غطاءٌ جَمْعِي للذات. لكنَّ الأسطورةَ حين دخلتْ الشِّعر، تحوَّلتْ إلى شكل. ومن هنا مصدر أزمة الشعر حين تلْتَبِسُ فيه المضامين وتتجاذب الأشكال. ومن الواضح أنَّ مثل هذه الدراسة ستضطر إلى التضحية ببعضٍ من مفاهيم الحداثة، كلُعْبَةِ الشكل وأهمية التاريخ وتهافت المعنى. وهي في الأخير عودةٌ إلى ما لابد من العودة إليه، أي التمعن من جديد في جوهر النص

وترابط أجزائه، وليس غريباً أن نضحي بذلك.. فلقد بدأتْ دراساتٌ عدة تعودُ أدراجها لتبتعدَ قليلاً او كثيراً عمّا أدرجه الشّكلانيون الرُّوس في الذاكرة، مثل عودة الناقدة البريطانية (كاثرين بيلسي) لتدافع عن الواقعية التعبيرية وهي واقعية القرن التاسع عشر، تقول وهي تتحدث عن كتابها، (الممارسة النقدية) «سأحاول أن أناقش أكثر التحديات تأثيراً في القرن العشرين للواقعية التعبيرية والمشكلات النظرية التي أثارتها من جهتها في عملية صياغة البدائل. سأحاول أن أُبيِّنَ أنَّ هذه التحديات النظرية بقدر ما أخفقتْ في إحداث قطيعةٍ مع الإشكالية المثالية التجريبية كانت آثارها متناقضة فقد ولّدتْ طرقاً جديدةً لمقاربة النصوص الأدبية ولكنها أخفقتْ في إحداث ممارسة نقدية جذرية وأصيلة»[٣].

ولم يتوقف الأمر عند بعض العلامات، فقد يشكل ذلك اتجاهاً ربما نجد آثاره في المستقبل، يمثل ذلك ما قرره نقاد استجابة القارئ أو نظرية الاستقبال وهم جميعاً ينتمون إلى عصر ما بعد الحداثة فـ«النظريات النقدية المعاصرة ولاسيما نظرية الاستقبال قائمة على إظهار تَمَيّزها عن كل ما قاربَها من المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة ومنها المدرسة الشكلانيّة. وتعمل عن طريق ما يسمى بسلطة القراءة على سيادة وعي جديد لفهم النص والعلاقة بين النص والمتلقي، بل هي تعمل - على خلاف ما يَدّعيه منظرُوها، على إعادة مرجعيات الأدب، وإعادة الاهتمام بالكاتب المبدع وبخارجيات النص، ومنها السيرة الأدبية والتاريخ ؛ لأنَّ الكاتب هو الذي يجعل من النص شفرةً وفق ما يقوله (يفاتير)، ويتحايل لإيقاع الوهم والمفاجأة عند القارئ، وهو الذي يضع في النص فجواتٍ تسدُّها القراءة. ويلاحظ أنَّ الحديث بدأ من جديد يتركَّزُ على الكاتب والنص لا على النص حسب»[٤] ولسنا نريد أن نَنْتَقِصَ من المُنجَزَ الفكري المهمّ والمُتنَوّع الذي أَحْدَثَه عصرُ الحداثة وما بعدها، لكنَّ منحى دراستنا أوجدَ منهجَه الخاص في التعامل مع النص، فاتبعنا

المنهج الدلالي التذوقي. فالأسطورة وظّفت مضامينها في إحداث مقارباتٍ فكريةٍ وعاطفيةٍ، منذ قصيدة إليوت (الأرض الخراب) ولم يكن إليوت إلا عاطفياً حين أوجد معادلاً أسطورياً «فليباس» في مقابل موت صديقه «جان فردنال» في مضيق أو مياه الدردنيل. وكان بذلك مناقضاً لنظريته الموضوعية في الأدب.

آمل من هذه القراءات أن تسهم مع الجهود النقدية الأخرى في إيجاد أرضيةٍ مشتركة لقراءة النصوص، لا تقوم ضرورةً على مطابقة الاتجاهات النقدية المعاصرة ولا تخالفها أو تقلل من شأنها. إنّها حَفْرٌ في واقع النص.. هذا العصي على التحديد المنفلت من كل زمن..

يقدم المؤلف الشكر الجزيل والامتنان للصديق/ ربيع طالب الصالحي، المعيد في قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الحديدة. لما بذله من جهدٍ قيّم في إخراج هذا الكتاب وصفه صفاً إلكترونياً وتصحيحه بعد الطباعة.

الهوامش:

(١) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي. ط١ ١٩٨٩. ص ٢٩.

(٢) المصدر السابق. ص٣٠.

(٣) كاثرين بيلسي. الممارسة النقدية. ترجمة سعيد الغانمي. دار المدى للثقافة والنشر. ط١. ٢٠٠١. ص ٢٤.

(٤) د. محمد رضا مبارك. استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١ ١٩٩٩م. ص ٢٤.

الفصل الأول

الأسطورة فضاءً اتصالياً

الأسطورة فضاءً اتصالياً

هل يمكن للأسطورة ان تكون فضاءً اتصالياً. ويقصد بالفضاء الاتصالي المجال الذي يمكن بواسطته إنتاج المعرفة، ويسود في مرحلة تاريخية معينة، لها سمات و خصائص تميزها عن المراحل التي سبقتها، ويمكن عن طريقه تفسير انصراف الشعراء العرب المحدثين إلى الأسطورة في خمسينات القرن الماضي، بعد أن اتسع استعمالها في الشعر العالمي. ووقف كثير من الشعراء على أهميتها ودورها في بناء القصيدة.

والمعروف أن الفضاء الاتصالي يُسهم في انتشار النوع الأدبي وتطوره. وأهم فضاء اتصالي يشار إليه في هذا الشأن هو فضاء الحشد، يقوم على الاتصال الشفهي بين المتلقي ومنتج الخطاب، وقد شاع في الاتصالات المباشرة في أنواع الخطابة والشعر، ويمكن أنْ يكون هذا الفضاء مهماً في الوقت الراهن، إذ يُعَرِّفُ الأسلوب الأدبي، بأنّه ذلك الذي يشمل النّص الشفاهي أو المرويات. ومن الفضاءات الاتصالية المهمة وسائل الاتصال الحديثة، التي أوجدتْ نوعاً جديداً من أنواع الاتصال بين المتلقين. وقد تَدْخُلُ هذه الوسائل في إطار فضاء الحشد.

بيد أن (الكتاب) لَمَّا يزل يُشكِّل أهمَ فضاء اتصالي، وكان سبباً مهماً من اسباب انتشار الأسطورة وتوظيفها في الشعر، ففي مطلع القرن الماضي، نُشِرَ كتاب "الغصن الذهبي" **The Golden Bough**، في عدة مجلدات أولَ مرة عام ١٩٠٠م. ويُدْعَى المجلد الرابع (أدونيس) أو اتيس أو اوزيروس[(١)]. إنَّ الأسطورة، نظاماً اجتماعياً أو معرفياً أو سياسياً، يعتمد على الخيال الواسع الطليق. وقد عُرِفَتْ بشكلٍ اكثر

وثوقاً بعد صدور كتاب جيمس فريزر (الغصن الذهبي)، الذي ترجم إلى جميع لغات العالم. وعرَفَهُ القراءُ العرب في منتصف القرن الماضي، في ترجمات عدة. وأهم جزء في ذلك الكتاب هو المتعلق برموز الخصب والنماء في بابل القديمة. لقد أصبح هذا الكتاب فضاءً اتصالياً، بسبب عودة الشعراء إليه في كل شأن يتعلق بالأسطورة، كما أنه يمنح القارئ جانباً معرفياً مهماً من حياة الشعوب القديمة وطرق تفكيرها وحضارتها. ووجد هذا القارئ والمطلع أنَّ الأسطورة يمكن أن تكون ملهمةً للشعراء، أو تكون موضوعاً من مواضيع التجديد في القصيدة العربية.

إنَّ توثيق (الغصن الذهبي) فضاءً اتصالياً، يُضفي على (الكتاب) عناية خاصة فهو يختصر في الواقع رؤىً ونظرياتٍ وتصوراتٍ مختلفةً ومتناقضةً في كتابٍ واحدٍ، ويطرح عدداً هائلاً من الأسئلة عن تهويمات الجنس البشري ومعتقداته وأديانه وأسلوب حياته. هذا الجنس الذي يشكل أسلاف المدنية المعاصرة. وما حقّقه هذا الكتابُ في مدةٍ وجيزةٍ من صدوره، يدُلُّ على متانته الفكرية، وعلى الحقل الثقافي والحضاري المُهمِّ الذي أوجده. ولم يحقق الكتاب هذا المنحنى الثقافي والفكري إلا لأنّه فسّر تفسيراً - فيه الكثير من الاتزان والوضوح - الأساطيرَ الشرقيةَ والغربية في آنٍ واحد، وأوجدَ إلى جانب ذلك رؤيةً مؤداها أنَّ الأسطورة الشرقية، تُشكّلُ اساساً للأسطورة اليونانية التي اعتنى بها العالم في كثير من الأوقات.(٢)

ومنذ القرن الماضي، أخذ منطق القيم ينهار شيئاً فشيئاً، وأخذت البشرية تتلمس طريقها بصعوبةٍ بالغةٍ، على الرغم من مظاهر الرفاه التي هيأتها التقنية المعاصرة. والعودة إلى الأسطورة وجعلها فضاءً اتصالياً، يدل على عمق

الأزمة الفكرية التي صاحبتْ تطلعات الإنسان، منذ بداية القرن العشرين إلى هذا اليوم. وتدل أيضاً على أن مشكلة الوجود الإنساني تزداد صعوبة كل يوم. وأصبح الشك وعدم اليقين من هواجس الإنسان المعاصر، ووصل الأمر إلى الشك في جدوى المعارف، وهل تؤدي إلى عودة الوعي أم أنها على العكس، تشير إلى تفتت هذا الوعي تحت ركام المعارف المتناقضة والمتعددة فلقد «دفعتْ نهضةُ العلوم الإنسان إلى غياهب المعارف المتخصصة، فكلما ازداد معرفةً، قَلَّ وضوحُ رؤيته للعالم ككل أو حتى لنفسه، غارقاً أكثر فيما وصفه (هيدجر) تلميذ هوسرل بتعبير جميل ساحر (نسيان الكينونة)»[٣]. «هكذا تحوَّلَ الإنسان ـ الذي سَمَا به ديكارتُ إلى مرتبةِ (سيِّد الطبيعة ومالكها) ـ إلى مجردِ شيء، نسبةً إلى قوى التكنولوجيا السياسية والتاريخ. إنَّها تتجاهلُه تتجاوزُه، تستحوذُ عليه. إن كيانَ الإنسانِ الحقيقي (عالم حياته) نسبةً لهذه القوى بلا قيمة ولا أهمية. إنَّه غائبٌ ومنسيٌ منذ البدء»[٤].

لقد التقطَ الشعراءُ العرب، السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي الأسطورةَ من الذاكرة الغربية التي بدأتْ تعتني بها، لتعادل بها الحياة الجديدة بعد طغيان نسيان الكينونة على حياة الإنسان، ووجد الشعراء العرب أنَّهم مصابون بهذا النسيان وإنْ لم تكن لهم تلك الثورة الصناعية الكبرى، وانتقال العالم من عصر معقَّدٍ إلى عصرٍ أكثر تعقيداً. ولعلَّ مأساة هؤلاء الشعراء هي الأكثرُ عمقاً، فهم قد لامسوا المأساة، قبل أن يعيشوا المقدماتِ المُفْضيَةَ إليها، والتي قد تكون مجردَ مقدماتٍ قبل أنْ ينهار وضعُ الإنسان بشكلٍ كامل.

على هذا النحو وجدنا الأسطورة تُشكِّلُ جوهرَ الشِّعر، بل هي ترْفَعُهُ إلى مصافِ الشِّعر العالمي. فكتاب (فريزر) لم يكن إلا

وسيلة اتصالٍ جماعي. ولم يكن كذلك إلا بفعل المادة التي دَرَسَهَا وهي الأسطورة.

فالكتاب والأسطورة هما الفضاء الاتصالي الذي جمع الشعراءَ على حلمٍ واحدٍ، بل دفع البعضَ إلى البحث والتنقيب عن أساطير العالم أجمع، كما فعل الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، حين راح يُفَتِّشُ وبولعٍ غريب عن الأساطير في أنحاء العالم القديم، وقصيدته "رؤيا فوكاي" توظيف للأسطورة الصينية في الأدب العربي، وظهر إيقاع القصيدة، وكأنه ينهل من الموروث الصيني تحت اسم "كونفاي، كونفاي"، الأسطورة بهذا المعنى جمعتْ رؤى الشِّعر من إليوت حتى الشعراء العرب المعاصرين، ومن بابل وسو مر إلى أثينا.

السياب لم يجد خلاصاً كـ(خليل حاوي) فيما بعد، إلا بدفنِ الواقع وإماتته، هذا الواقع تئن منه أمةٌ بأكملها. وقد تجمعهما رؤيا واحدة، وهي أنَّ الموت هذه المرة لا انبعاث بعده، حتى لو وَرَدَ بصيغةِ الأمنية، ولكنَّها الأمنيةُ الغائبةُ، غياباً مطلقاً، وهذا هو مصدرُ العذاب الأبدي يقول السياب في قصيدته (سربوس في بابل):[٥]

ليَعْوِ سَرْبوسُ في الدّروب
وينبش التُّرابَ عن إلَهِنا الدَّفين
تموزِنا الطَّعين
يأكله: يمصّ عينيه إلى القرارْ
يقْصِم صُلْبَهُ القويَّ، ينثر الورود والشقيقْ
أواه لو يَفيق
إلَهُنا الفتيُّ، لو يُبَرْعِمُ الحقولْ

لو يَنثُرُ البيادرَ النُّضارَ في السُّهول
لو يَنتَضِي الحُسامَ لو يُفَجِّرُ الرُّعودَ
والبروقَ والمطرْ
ويُطلِقُ السّيولَ من يديه. آه لو يؤوب !

الهوامش:

(١) جيمس فريزر.أدونيس أو تموز.ترجمة جبرا إبراهيم جبرا. ص ٧.

(٢) المصدر السابق. ص ٧.

(٣) ميلان كونديرا. فن الرواية. ترجمة أمل منصور. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١. ١٩٩٩م. ص ١٤.

(٤) المصدر السابق. ص ١٤.

(٥) ديوان بدر شاكر السياب. المجلد الأول. دار العودة . بيروت ١٩٩٥. ص٤٨٢.

الفصل الثاني

مأســاة اسـخيـلـوس وديالكتيك سقراط

مأساة اسخيلوس وديالكتيك سقراط

منذ أن أدرك الشعراء العرب المعاصرون، أهمية الأسطورة والرمز، والشعر العربي يتعامل مع الأسطورة، بصفتها حدثاً أو قصةً أو واقعةً، والأهمُ من ذلك أنّه وجَدَها رؤيةً تقودُ العملَ الشّعريَّ والإبداعيَّ عامةً إلى مساراتٍ جديدة يتجلّى فيها إيحاءُ الشّعر، ليصلَ إلى الذروة في التجسُّد والغناء، وغدت الأسطورة محورَ التجربةِ الشّعرية لعددٍ من الشعراء، والسبب أنَّ الأسطورةَ مثلما هي محددة شكلاً ومضموناً، فهي أيضاً طيعةٌ مرنة يستطيع الشاعرُ الماهر القدير أنْ يُوظّفَ رموزَها في العمل الشّعري.

إن نقلَ التعريفات والمفاهيم التي وُضِعَتْ للأسطورة، وهي كثيرةٌ، قد لا يكون مفيداً. وقد ذُكِرتْ في كتبِ الأدب المتخصصة وفي البحوث الخاصة بالشعر والأسطورة. ولكن من أجل توضيح مسار هذه الدراسة نورد نزراً يسيراً منها، تلك التي وجدناها منسجمة مع طبيعة هذا البحث وأهدافه. فالأسطورة كما يرى رينيه ويلك، وأُوستن وارين «هي الاصطلاح المفضل في النقد الحديث، تحوم على حقل هام من المعاني، يشترك فيه الديانة، والفلكلور، وعلم الإنسان، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، والفنون الجميلة [١]، وهي «كلمة يَحُوطُها سحرٌ خاص، يُعْطيها من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات في أي لغةٍ من اللغات. إذ هي توحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني، توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدةً، هي شعر الأحداث وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول» [٢]، ويقول ليفي شتراوس «في القرنين السابع عشر والثامن عشر، في عصر التنوير

كان للمصطلح معنى سلبي، كانت الأسطورة تخييلاً، يعنى أنها غير صحيحة علمياً أو فلسفياً، ولكن في (العلم الجديد) لفيكو، سرعان ما تحول مفهومها هذا إلى ما غدا - منذ الرومانتيكيين الألمان و «كولردج» و«إمرسون» و«نيتشه» - سائداً تدريجياً وهو: أن مفهوم الأسطورة مثل مفهوم الشعر، نوعٌ من الحقيقة أو معادلٌ للحقيقة، ليس منافساً للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافدٌ لها» (٣)

إنَّ الأسطورة والرمز مفهومان متكاملان، فكثير من الكتاب عرفوا الاسطورة بأنها أعلى مراحل الرمز، وفي دراستنا لشعر حاوي الأسطوري، وجدنا أنَّ الأسطورة عنده ذات علاقةٍ بالفكر، والفكر هنا يعني (النظام) أي أنَّ الشاعر يصدر في تعامله مع الأساطير من نظامٍ فكري، له مدلولاتُه وأصولُه عنده، وليس في ذلك أيَّةُ غرابةٍ، ففي الأنثروبولوجيا البنيوية يقول ليفي ستروس «لاشيء يشبه الفكر الأسطوري أكثر من الأيديولوجيا السياسية. وربما حلَّتْ في مجتمعاتنا المعاصرة محلَّ هذا الفكر، كما أنَّ الإغريق استنبطوا الفكر النقدي من الفكر الميثوبي» (٤)

ولابد بعد ذلك من التمييز بين الأسطورة والخرافة، إذ إنَّ هذا التمييز هو عنصر مهم من العناصر التي تقوم عليها هذه الدراسة، فالخرافة «قصة قصيرة تتضمن مغزى أخلاقياً من غاياتها التعليم والتسلية، كما تتضمن المعاني الرمزية» (٥). ويمكن أنْ نضيف أنَّ الخرافة ذات بعدٍ واحدٍ غير قابلٍ للنُّمو والتطور، والأسطورة هي الحضارة ذاتُها بمعنى من المعاني، وهي عادة حكاية او قصة أو رواية أو ملحمة فنية تتضمن الأفكار الواقعية والتخيلات الوهمية معاً. وقد تطرَّقَ عددٌ من الفلاسفة المعاصرين إلى تقدير خطورتها «فراى بعضهم انها إحدى الصور الحضارية

المانحة الإنسانَ جوهرَ إنسانيته، ورأى آخرون أنّها ضروريةٌ لإضفاء معنى على وجود الإنسان وانتشاله من العدمية، ورأى فريق ثالث أنّها كلمةُ الله المقدسة، وعَدَّها بعضُ علماء النفس التحليلي عملاً فنياً عظيماً »[٦]. ويمكن أنْ نُضيف إلى ذلك بالقول إن فضاءَ الخرافة الاتصالي هو فضاء الحشد، بينما فضاء الأسطورة هو الكتاب، وهو فرق أساسي بين نمطين من أنماط الاتصال. ولكن الجمع بين أصول الحكاية الخرافية والأسطورة نجده لدى كثيرٍ من الدارسين. وهذا يدل على أنَّ هناك علاقةً وثيقة بين الاثنين، فالباحث «هردر» وهو من دارسي التراث الشعبي يقول «إنَّ الحكايات الشعبية بأسرها ومنها الحكايات الخرافية والأساطير، هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية وبقايا قواه وخبراته. حينما كان الإنسان يحلم لأنّه لم يكن يَعْرِف، وحينما كان يعتقد لأنّه لم يكن يرى، وحينما كان يُؤَثِّرُ فيما حوله بروحٍ ساذجةٍ غيرِ منقسمةٍ على نفسها»[٧]. وفضلاً عن الصعوبة المتعلقة بالمصطلح، هناك إشكال يتعلق بطبيعة شعر خليل حاوي، فالقصائد التي تمنحه صفةَ شاعر هي القصائد الأسطورية. أي التي تُشكِّلُ الأسطورة مجملَ بنائها الداخلي، والتي يرد فيها رمزٌ أسطوريٌ مجسَّدٌ بالاسم، لكنَّ بعض قصائد حاوي لا يذكر فيها رمزٌ مجسّد بوضوح، بل تحلُّ الأسطورة في مناخ القصيدة وجوها العام، فهي ذاتُ بعدٍ إيحائي، مثل قصيدة «رسالة الغفران من صالح إلى ثمود» من مجموعة (الرعد الجريح). فالبطل الذي يحارب الشيطان وينتصر عليه هو بطل أسطوري، حيث الخليقة الأولى، وصراع الإنسان بعد السقوط، وهناك قصائد تبتعد عن جو الأسطورة، ولكنها تظل عاملاً مهماً من عوامل فهم تجربة حاوي الشعرية أو قسم منها إذا تُوخيت الدقة.

لقد نظرتُ إلى تجربة حاوي نظرةً كليةً، لأنَّ تجربته واحدةٌ تَحُولُ دونَ تجزئة شعره، وفي التّحليلِ اقْتَصَرْتُ على القصائد الأسطورية مستعيناً بالقصائد الأخرى، كي لا أخرج على ضرورات المنهج إنَّ قراءةً أوليةً لخطةِ البحث، توحي بأنَّ هذه الخطة تَصْلُحُ لشِّعر حاوي كُلِّه، سواء كان أسطورياً أم لا، وقد طَرَحْتُ على نفسي هذا السؤال وأنا أعدُّ البحث، ووجدتُ أنَّ استخدامَ الأسطورةِ أهمُّ ما في تجربة حاوي، سواء جاء تصريحاً أو تلميحاً، وأنَّ فهمَ شعرِهِ فهماً حقيقياً لا يَتَأَتَّى إلا بواسطة شعرِهِ الأسطوري، فالذي يُمْسِكُ بخيوط هذا الشِّعر، يكون كمن أَمْسَكَ بكلِّ الخيوط. ولم أُفْرِدْ لحياة الشاعر فصلاً أو بحثاً في فصل، إذْ لم أجد ضرورةً لذلك، ولأنّي ادخلت في البحث نُبَذاً من حياته كلّما وجدتُ ذلك مهماً.

الهوامش:

(١) رينيه ويلك وأُوستن وارين. نظرية الأدب. ص ٢٤٥.

(٢) فاروق خورشيد. أديب الأسطورة عند العرب. ص ١٩.

(٣) رينيه ويلك وأُوستن وارين. سابق ص ٢٤٦.

(٤) كلود ليفي ستروس. الأنثروبولوجيا البنيوية. ص ٢٤٧.

(٥) جبرا إبراهيم جبرا. ما قبل الفلسفة ص ١٠.

(٦) حنا نمر. أساطير إغريقية. ص ١٣.

(٧) فاروق خورشيد. أديب الأسطورة. سابق ص٢٠.

الفصل الثالث

حكاية العصر والمكان

حكاية العصر والمكان

(٣ ـ ١)

يُعَدُّ العصرُ الذي عاش فيه الشاعر خليل حاوي، عصراً قلقاً مضطرباً من النَّواحي السياسية والفكرية والاجتماعية، فقد شَهِدَ الشاعر وضعاً سياسياً واقتصادياً حسّاساً في لبنان وفي الوطن العربي كله . ففي صباه شهد نتائج تقسيم الوطن العربي بمعاهدة سايكس بيكو الشهيرة، وانطواء الوعود البريطانية والفرنسية على خديعة كبرى، وآل حال لبنان والوطن العربي إلى صراع مع المستعمر الجديد بعد انهيار الدولة العثمانية

وفي لبنان كانت المنافسات والصراعات الطائفية والدينية شديدة، ولا يخفى دور الأصابع الاستعمارية الأجنبية فيها. أما التحدي الحضاري والتكنولوجي فقد مد مسافات واسعة بين العرب والغرب المتطور، وعلى الشاعر أن يدرك نوع الاستجابة، التي تُجَابه بها الحضارةُ العربية حضارةَ الغرب، وعلى الرغم من أن خليلاً لم يصل إلى مرحلة النضج الكامل قبل الحرب العالمية الثانية «فهو كما يقول عن نفسه من مواليد لبنان ١٩٢٥م»(١) إلا أن هذه الحرب وما انطوت عليه من مآسٍ بشرية هائلة، كانت قنبلة (هيروشيما) ذروتها، قد حفزت ذهن الشاعر ولَمَّا يزل غضاً طرياً، فاطّلع على مأساة الوجود البشري (وشهد بشراً لا يعيشون ولا يموتون . كما في جحيم دانتي . هم ضحايا القنبلة الذرية، الذين نجو من الموت وما نجو، وحين انتهت الحرب كان منظر الفجيعة مستحكماً في ذهن الوطنيين العرب، الذين وجدوا أوطانهم نهباً لإطماع الدول الاستعمارية القديمة والجديدة على حد سواء. ولم يفق هؤلاء من هول الصدمة إلا على أصداء صدمة جديدة تتساوق مع الأولى وتتفق معها، إذ شهد العرب احتلال

فلسطين، هذه المأساة الإنسانية المروعة التي لما تزل مندلعة في وجدان الضمير العربي والإنساني.

ضياع فلسطين كان دليلاً جديداً على ضعف الحياة العربية وتراخيها، وعلى ضعف الاستجابة والتحدي، غير أن الوعي القومي الذي تبلور في بدايات القرن الماضي مع الثورات العربية في أقطار الوطن العربي أيقظ الجذوة من جديد، فالتمعت في سماء العرب دعوات القومية والوحدة العربية، وتأسست الأحزاب في كثير من أقطار المشرق، وفي المغرب العربي كانت ثورة الجزائر تلهب المشاعر، فانتظم خليل حاوي في الحزب القومي السوري بزعامة أنطوان سعادة، الذي كان يدعو إلى وحدة الهلال الخصيب. وتسنم خليل مراكز قيادية فيه قبل أن ينفصل عنه نابذاً طروحاته الإقليمية، ومختاراً الرؤية القومية العربية الشاملة[٣].

إن خمسينات القرن الماضي، تظل معلماً بارزاً من معالم النهوض القومي العربي، فقد عم الشعور القومي كل الأقطار، وبات الواقع يَعِدُ بانبعاث عربي جديد، وكانت ثورة مصر عام ١٩٥٢م، وانتصارها عام ١٩٥٦م، والوحدة بين مصر وسوريا، وثورة العراق عام ١٩٥٨م، عوامل دفعت باتجاه ترصين مبادئ القومية والوحدة العربية، وكانت خطوة الوحدة السورية المصرية مفجراً حيوياً لإمكانات خليل الشعرية والفنية، فقد وجد بحدس الشاعر ورؤيته، أن هذه الخطوة دليل الانبعاث الجديد لأمة العرب.

ومثلما بعثت وحدة مصر وسوريا روحاً انبعاثيةً متجددةً في شعر خليل وحياته وشعره لا ينفصل عن حياته، فقد ترك الانفصالُ أثراً مأساوياً في نفسه، تجلّى بوضوحٍ في شعره، ولعلَّ طبيعةَ حاوي ومزاجَه السّوداوي قد أَضْفَيَا مأساةً جديدةً على المأساةِ نفسِها.

إلاّ أنَّ الأفقَ الكئيب المظلل بمأساة الانفصال، كان يخفي في طيّاته حدثاً أشدَّ هولاً، الا وهو هزيمة الخامس من حزيران ١٩٦٧. التي يقال أنَّ حاوي قد تنبأ بها في قصيدته (ليعازر١٩٦٢) ويُمْسي جوُ الهزيمة كابوساً يُغْلِقُ السُّبلَ أمامَ الشّاعر ويدفعُهُ بقوةٍ إلى السَّديم، فيتذكرُ كلَّ ما يُؤَطِّرُ رؤيَتَهُ الآسرة هذه....فتعود «سدوم» من جديد رمزاً للعصيان والموت والانحلال وتظل الأم الحزينة (الأرض) وهي تلعق جراح أبنائها واحداً فواحداً..فإذا جاءت حرب تشرين عام١٩٧٣، انتشت تجربة حاوي من جديد وعاد إليه بعض الإشراق.

هكذا يظل الحدث السياسي فاعلاً في كيان خليل حاوي الشعري[٣]، ثم عاش الشاعر مأساة الحرب الأهلية اللبنانية، منذ تفجرها عام ١٩٧٥، وظل مكتوياً بنارها العقيم التي لا تطهر ولا يتبعها انبعاث كما في الأسطورة، فهي ليست كنار الفينيق. ويظل مشدوداً بوزر الحرب المدمر، يقظاً في الجحيم، يصدق أو لا يصدق هول ما يراه.

(٣ ـ ٢)

لبنان، ساحل على شرق البحر المتوسط، مدنه تتصل بالبحر شمالاً وجنوباً، هو بقعة خضراء ذات أجواء خلابة وطبيعة ساحرة. هذا الموقع الجغرافي الفريد، كان أحد أسباب نهوض هذا القطر العربي. وقد يكون سبباً من أسباب معضلاته الكثيرة، فإذا كانت مقدمات النهضة العربية تبدأ بنهاية القرن الثامن عشر، أو على وجه التحديد عام ١٧٩٨م(٤)؛ فإن لبنان في مقدمة الأقطار العربية الذي حمل ملامح هذه النهضة، فهو من أولى الأقطار التي اتصلت بحضارة الغرب حين طلع بثورته التكنولوجية والفكرية " فقد اتصل لبنان بالغرب في عهد الأمير فخر الدين أمير لبنان الأكبر (١٥٧٢ ـ ١٦٣٥) الذي شجع هجرة الغربيين إلى بلاده.(٥)

ظهر البناة الأول للحياة الأدبية في لبنان مطلع القرن التاسع عشر، مشكلين بذلك نواة الأدب التقليدي، يتقدمهم الشيخ ناصيف اليازجي، الذي «حصل علماً واسعاً في اللغة والأدب وسائر علوم العربية، وخلّف آثاراً كثيرة في الصرف والنحو والبيان واللغة والمنطق والطب والشعر، ويعد زعيم المقلدين في ذلك القرن، وقد كان له فضل كبير في النهضة، إذ رفع مستوى الكتابة وعمل على تهذيب اللغة وتقريب متناول العلوم»(٦).

وظهرت في القرن التاسع عشر أيضاً أسماء أدبية كثيرة مثل المعلم بطرس البستاني والكاتب والأديب أحمد فارس الشدياق ومارون النقاش وغيرهم تبشر بالنهضة وتنهل من المنابع العربية التراثية في الأدب واللغة، وأشار الناقد مارون عبود إلى الجدة في أدب (مراش) بقوله «كان يتطاول إلى إنعاش الأدب ويحاول بث دم جديد في الجسم المترهل»(٧).

وبرز في هذا الوقت إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ـ ١٩٠٦) من طلائع المثقفين اللبنانيين، وحصل على علم وافر في اللغة والأدب وسعى سعياً حثيثاً

نحو بعث الأدب العربي مستعيناً بنماذج حية من التراث، لقد كان إبراهيم رجل ثقافة واسعة، وقف جهوده ونشاطه على العلم والكتابة. فحياته سلسة من التحصيل والعمل مترابطة الحلقات على غير انقطاع «وهو من أنضج أصحاب التيار المحافظ»[٨]، وطلع من بين يديه عدد من الأدباء، مثل خليل مطران الذي ربطته بأستاذه صلة إعجاب متبادل. أما جهود سليمان البستاني فقد تجلت في عدد من الأعمال أهمها ترجمته لإلياذة هوميروس وكتابته مقدمة شهيرة لها*.

شهد لبنان في العقد الثاني من القرن العشرين، صراعاً بين القديم والجديد، كالذي شهدته مصر وبعض الأقطار العربية، لكن الاضطراب كان سائداً في السياسة والأدب « فالأدباء منقسمون بين مروجٍ للكلاسيكية الفرنسية المنتمية إلى القرن السابع عشر، ومتعصب للرومانسية وأقطابها أمثال هيجو ولامارتين، ومحافظٍ على القديم المتمثل في أدب شعراء العرب القدامى، وداعٍ للجديد المتجلّي في أدب المهجريين، خاصةً جبران والريحاني»[٩]. وحظي كتاب (الغربال) للأديب اللبناني ميخائيل نعيمة، مثل ما حظي به كتاب (الديوان) في مصر من اهتمام.

«كانت نهاية الحرب العالمية الأولى بشيراً بريحٍ طيبةٍ جديدة تقبل من بعيد من المهجر الذي تنفس فيه الأدب العربي المهاجر واستشرف آفاقاً حرةً فسيحةً. كان قد هاجر من لبنان أبناء له كُثُرٌ استقروا في غير بقعةٍ من بقاع الدنيا، لاسيما مصر وأوربا والأمريكتين، وراحوا يعملون في التجارة والصناعة بهمةٍ عجيبةٍ ذلّلت لهم المصاعب وأظفرتهم بالنجاح، بيد أن هؤلاء المغتربين لم ينسوا وهم في حمى السعي المجهد وراء العيش لغتهم وادبهم، بل ظلوا حراصاً على هذا التراث الغالي يشدُّون به أواصرهم مع البلد الذي نبتوا فيه والأمة التي إليها ينتمون، وأغنوا هذا التراث بما أبدعته قرائحهم من شعر ونثر لهما طابعهما الخاص»[١٠]

كان الأدب المهجري من عوامل النهضة الشعرية اللبنانية بعد الحرب، وكان أبرز شعراء هذه الفترة بشارة الخوري (الأخطل الصغير) وشبه بعضهم ثورة الأدب المهجري بثورة التجديد الأدبي في القرن الثالث الهجري، بل منحوا ثورة المهجر ميزات أخرى[11].

منذ وقت مبكر أخذت المدارس الأدبية الغربية تحظى باهتمام الأدباء في لبنان، واطلع جل الأدباء اللبنانيين في مطلع القرن على الأدب الفرنسي والإنكليزي ومما ساعد على هذا التأثر، انتشار معرفة اللغة الفرنسية واللغات الأجنبية، وانتشار الكتب المترجمة، إذ الملاحظ أنه منذ عهد الشيخ ناصيف، بل قبله كانت اللغات الأجنبية موضع اهتمام الأدباء والشعراء اللبنانيين. والمعروف أن اللغات لا تنقل أدباً محضاً مجرداً من رؤياه الفكرية ونزعاته الفلسفية، خاصة أن الأدب الفرنسي بعد الثورة الفرنسية أخذ يتبنى أفكاراً ومفاهيم جديدة عن الإنسان ومصيره والكون والوجود، وقيماً عن الحرية والحق والعدالة والجمال. والرومانسية خير مثل للاتجاه الفكري الجديد في الشعر والأدب، بما طرحته من أنساق جمالية وفنية وفكرية، كالعود إلى الطبيعة، والعزلة والتوحد، وتأكيد الذات القومية والذات الشخصية.

والملاحظ أن الأدب الغربي لم يمح الشخصية العربية اللبنانية، ولم يضعفها انبهار قائم على الشعور بالنقص إزاء حضارة الغرب، خاصة عند الأدباء اللبنانيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر[12]. فاطلاع أولئك اللبنانيين على الأدب الغربي وثق علاقاتهم بالأدب العربي والتراث العربي، عكس ما وجدناه في منتصف القرن الماضي عند بعض الأدباء اللبنانيين من دعوة إلى نبذ القواعد القديمة والترويج للغة المحكية، وترك التراث العربي جملة وتفصيلا والتشكيك في قدرات اللغة العربية.

لقد ظهرت الأجناس الأدبية الغربية بأوسع صوره على أيدي عدد من الأدباء اللبنانيين فكان« أديب مظهر أول شاعر لبناني تأثر بالمدرسة الرمزية بعد أن وقع على مجموعة شعرية للشاعر الفرنسي (البير سامان)، (١٨٥٩ - ١٩٠٠)، وأطل على عالم الشعر الحديث في لبنان بنغم قاتم أرسله من أعماق نفسه، بعد أن عصر الأسى وترها المرنان. فنظم في عام١٩٢٦م مجموعة من القصائد عبر فيها عن تجاربه الحية، يصور فيها الكثير من الظلال، وأشهر هذه القصائد قصيدتان: نشيد الكون ونشيد الخلود وقد اشتهرتا بعد وفاته، إذ كانتا فاتحتي عهد الرمزية الذي انتشر في لبنان فيما بعد»[١٣]

غير أن الرمزية «لم تنتشر وتعم إلا بعد عام ١٩٣٦، حين أخذ الشعراء اللبنانيون يخرجون على المألوف في الشعر ما حملتهم إليه الثقافة الحديثة من فكر ومجردات، واستمدوا استعاراتهم وتشابيههم وأوصافهم من الطبيعة اللبنانية المختلفة عن طبيعة الأقدمين»[١٤].

وقبل ذلك كانت الرومانتيكية قد ازدهرت في الأدب اللبناني بفضل الأدباء المهجريين، أمثال جبران ونعيمة وأبي ماضي، والأدباء المقيمين في لبنان، مثل إلياس أبي شبكة، الذي يعد «في طليعة الشعراء اللبنانيين المجددين هو وأديب مظهر ويوسف غصوب وسعيد عقل وصلاح لبكي، ومن هؤلاء من ظل محافظاً على بحور الشعر العربي كصلاح لبكي، ومنهم من انعتق من قيودها في بعض قصائده، إلا أنه لم يخرج على التفاعيل، أمثال الياس أبي شبكة، وأما سعيد عقل فقد خرج على التفاعيل في بعض شعره، وفهم أولئك الشعراءُ الشعرَ بأنه حوار داخلي يعكس ما يتأجج في نفس الشاعر من أحاسيس وجمالات»[١٥]

ويكاد بعض الدارسين للأدب اللبناني الحديث يقع في خلط يحجب الرؤية الصحيحة، ولا يكشف حقيقة جوهرية. فقد ذكر د. منيف موسى في بحثه (الاتجاهات الفكرية والجمالية في الأدب اللبناني الحديث)[١٦] أن النفس

اللبنانية موزعة بين القلب والعقل، فهناك عقدة الروح الشرقية التي هي صوفية دينية وصوفية وثنية، وعقدة الروح الغربية التي هي روحية جذرية، وجذرية مادية، ويخلص من ذلك إلى القول«من هنا كان النموذج اللبناني في حركة الشعر الحديث يمثل الاستجابة الممتازة لروح العصر»، ولو ألقينا نظرة فاحصة على الجو الأدبي في القرن التاسع عشر، لا نجد غير الشعر العربي التقليدي في لبنان ومصر والعراق.. ويكاد هذا الشعر يكون متشابها في الأقطار العربية.

يضع قسم من الباحثين المدة الواقعة بين الحربين العالميتين زماناً محدداً للثورة الشعرية الحديثة في لبنان[١٧] على الرغم من أن هذه المدة كانت إرهاصاً بالثورة التجديدية ومقدمات لها، فالشعراء مثل: يوسف الخال، وأنسي الحاج، وخليل حاوي، وأدونيس لم يُعرفوا على صعيد الإبداع الشعري إلا بعد منتصف القرن الماضي، إذ كان السياب ورفاقه قد وضعوا أسس التجديد على صعيد القصيدة العربية عامة وليس العراق فقط.

لقد اطلع الشاعر العراقي بدر شاكر السياب اطلاعاً كافياً على إرهاصات التجديد في الشعر العربي المعاصر له، سواء عند أبي شبكة أو علي محمود طه وآخرين، وكان هذا الاطلاع سبباً من أسباب الثورة التجديدية التي قادها السياب ونازك والبياتي، فهم أقاموا صرح التجديد على منجز القصيدة العربية الحديثة التي أنتجت في أقطار المشرق العربي والمهجر.. فضلاً عن اطلاعهم على تطور الأدب في الغرب. وهناك من يشكك في صحة هذا الرأي، يقول علي عباس علوان «وإذا كانت مجموعة الشعراء العراقيين الجدد وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي، قد اطلعوا على محاولات التجريب الفنية التي مارسها شعراء المهجر وجماعة الديوان ومدرسة ابولو قبل الحرب العالمية الثانية، فإن من المشكوك فيه أن يكونوا قد افادوا كثيراً منها أو اتخذوها قاعدة للانطلاق نحو إيجاد بنية القصيدة الجديدة»[١٨]. لكن المقصود بالتجديد هنا ليس الشكل فقط

أي استبدال شعر التفعيلة بقصيدة عمود الشعر. فلو اقتصر الرواد على ذلك لما فعلوا شيئاً مهماً، إنما المقصود هو تغيير المضامين وهذا هو الذي قاد إلى تغيير الشكل، على الرغم من اعتقادنا الراسخ بأن المضمون والشكل سواء، فهما متداخلان في بنية واحدة. وعلى هذا فإن استخدام الأسطورة في شعر الرواد استخداماً جديداً هو أحد أبنية القصيدة الجديدة.

كان السياب قد أُعجب بعلي محمود طه وتأثر به في بدء حياته الشعرية، ورأى فيه من الشاعرية والحس المعاصر ما يؤكد القدرة على تطويع الموهبة لتحمل عبء النفس الباحثة عن التجديد والجودة إذ يقول «وقعت تحت تأثير المصري (علي محمود طه المهندس) فترة من الزمن، وعن طريق هذا الشاعر تعرفت على آفاق جديدة من الشعر»[١٩]

إن المطلع على القرن الماضي يجد أن الثورة التجديدية الأولى التي بدأت بجماعة الديوان أو(النيوكلاسيكية)، كانت لها أنساق متشابهة ومتناغمة في بعض الأقطار العربية، ففي العراق مثل الزهاوي اتجاهاً تحررياً شبيهاً باتجاه العقاد في مصر، وكذلك شعراء لبنان، وإن اختلفت مستويات التعبير والتأثير قوة وضعفاً، وما يؤيد ذلك أن الاتجاهات المعاصرة في القصيدة العربية، عرفت في وقت متقارب جداً مثل استخدام الأسطورة بالشكل الحديث المنظم وبالفهم والرؤية الجديدة، بدأ بهذا الاتجاه شعراء العراق كالسياب ونازك والبياتي، ثم صلاح عبد الصبور وأدونيس وخليل حاوي وعبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم من الشعراء العرب، ودراسة الأسطورة بهذا المعنى لابد أن تقود بداهة إلى دراسة الشعر في هذه الأقطار.

الانعطافة الخطيرة في الشعر اللبناني، حدثت خارج هذا الإطار الذي حددناه آنفاً، فقد بدأت ملامحها الأولى لدى سعيد عقل ثم تجلت عند يوسف الخال ليتسع شأنها فيما بعد وتضم عدداً غير محدود من الشعراء، وكانت

هذه الانعطافة المتأثرة بالغرب قد وجدت لها رواقاً نظرياً وعملياً هو مجلة شعر التي تبنت قصيدة النثر بصفتها لوناً شعرياً وحيداً لا ينازع. ومع ذروة ما وصلت إليه هذه الحركة من قوة " تغريبية وعدمية" في ستينات القرن العشرين، كان عدد مهم من كبار الأدباء اللبنانيين يعارضون هذا الاتجاه الفني والفكري، فمجلة الآداب أخذت تدريجياً تمثل هذا الاتجاه في مقابل اتجاه مجلة شعر، يقول خليل حاوي «كان الصراع على أشده في جبهتين متعارضتين الأولى اقودها أنا وسهيل إدريس في مجلة الآداب، والثانية يقودها يوسف الخال وأدونيس في مجلة شعر، والغالب على النزعة الثانية تغريب لبنان وفصله عن تراثه العربي»[٢٠]

يعد أنسي الحاج واحداً من أعمدة مجلة شعر، يصنع رموزه بيديه، يستلها من الحلم ومن الواقع، ويضفي عليها غلالات من سحر خاص، قاصداً إحداث صدمة في ذهن المتلقي، فغلف شعره بمأساة وجودية عبثية وعدمية وإن بدت بعض رموزه معقولة على صعيد الفهم العادي. مثل رمز السرطان في مجموعته الشعرية (لن) إذ بدا فيها رافضاً كلَّ شيء إلا شيئاً واحداً هو الحرية، ويطل الجنون بقوة في (لن) ولابد أن نتذكر في سياق الحديث عن الجنون أن ميشيل فوكو - الذي يسمى في فرنسا البنيوي بلا بنيات، - كان قد كتب كتاباً مستقلاً عن الجنون أسماه (تاريخ الجنون) يعد من كتبه الأساسية مع (اركيولوجيا المعرفة) و(الكلمات والأشياء)، وعند أنسي الحاج مفهوم للجنون «كلامي هذر والشعر قهر مشدود النواجذ يخنقه الحنين»، قد يكون الشاعر قد اطلع على مفهوم فوكو ونظريته الخاصة بالجنون، والاهتمام المشترك قد يوحي بتقارب في المفاهيم بين الشاعر اللبناني والفيلسوف الفرنسي الذي انتهى مجنوناً ومات ميتة غامضة ١٩٨٢. كان الجنون من أهم المنابع التي هامت بها ودعت إليها الحركة السريالية بزعامة أندريه بريتون ولاسيما الشعر، لأن الجنون هو أوسع المنطلقات للعقل الباطن «اللاشعور» وهو أهم المنابع لما دعوه

«الكتابة التلقائية» التي لا تخضع لأي حد من حدود العقل، وأي حد من حدود الفن المتعارف عليها.

وشعر أنسي الحاج هو الجنون «إن أمام هذه المحاولة إمكانين، إما الاختناق أو الجنون: الجنون ينتصر بالتمرد ويفسح المجال لصوته كي يسمع»[٢١]، هذا ما يقوله أنسي الحاج: الجنون هو الوصمة التي يحملها من اختار أن يكون حراً، أن يتحرر من عبودية المفاهيم المصممة والسلوك المألوف والضياع بين تشابه الأرقام. الجنون هو العزلة الفكرية الروحية هو الاختناق الفكري الذي يرفع الحواجز بين المجنون وشرائع الانسجام، الجنون هو المنفى، منفى الروح، منفى السلوك والنظر، المجنون منفي بالقوة، بقوة دفع الجموع وبقوة اشمئزازه وهربه منها، لقد أقصته غرابته عن الساحة العامة، وهو في منفاه يتقزز يرتعب من مقدسات العامة، فيصرخ في قصيدة (عفاف يباس) صرعتها تلك المحبات، يجب الا تكون العاقبة دماً ابحثوا عن طريقة. الرجل الذي يزهو وينتفخ عندما يرى العاقبة دماً لن يفهم هذه الصرخة، شاعر (لن) يرى في هذه العاقبة وحشية الذكر الذي يسفك دم فريسته برهاناً على انتصاره[٢٢].

وقد يضع بعض الدراسين تفسيراً للعلاقة المفترضة بين الجنون والإبداع أو صلة العبقرية بالمرض النفسي« فالعمل الإبداعي في حقيقته يعني ابتكار شيء جديد عن الموضوع الذي نبدع فيه، أي شيء مختلف عما اعتاد عليه الذهن أو التفكير السائد من تصورات أو حلول تقليدية. ولهذا فالعمل الإبداعي بطبيعته مهد للآخرين من أصحاب مراكز القوة الفكرية والعلمية والأكاديمية داخل المجتمع، وكذلك للمستفيدين من نمط التفكير التقليدي والنظريات السائدة، مهد من حيث أنه يقدم رؤية مختلفة، والشيء المختلف لا يثير الترحيب دائماً، بل هو مثير للنفور والاعتراض والاحتجاج والمخاصمة»[٢٣].

أنسي الحاج يتتبع خطى يوسف الخال، الذي كان في بداية الخمسينات، بل منذ مسرحيته (هيروديا) قد طلق الشعر التقليدي، وقرر أن من العبث الاستمرار في أساليب شعرية لا تصح بعد الآن للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس ولا يعني بذلك القوافي والأوزان فحسب، بل اللغة ذاتها أيضا[٢٤].

من البدهي بعد ذلك القول أن يوسف الخال متأثر أيّما تأثر بالمدارس الأدبية الغربية، وقد ترجم قصائد كثيرة لشعراء غربيين، وأصدر في مطلع الستينات كتاباً شعرياً مترجماً للشاعر الأمريكي (رو برت فروست)، وهو مثل سعيد عقل الذي يلتقي بـ(بول فاليري) عندما يعلن أن مهمة الفن تتجه إلى إعادة القيمة الصوتية الدالة على المعنى المقصود وإظهاره في لفظة ما، فهناك رابطة قوية بين القيمة الصوتية والقيمة المعنوية الذهنية في اللفظة سبق للتدخل العقلي أن فصمها وعلى الشاعر أن يعيد هذه الرابطة[٢٥]. وهذا من أهم دعائم المذهب الرمزي إلا أنه خلط ذلك بالنظريات السريالية.

وكثير من الأدباء اللبنانيين المعاصرين، ينطلقون من مواقع التأثر بالأدب الغربي الذي يصل أحياناً إلى حد التقليد الأعمى والنقل، مما يضعف الشخصية الإبداعية ويجعل الشاعر يعيد إنتاج ما أُنتج، فالدادائية والسريالية وجدت لها مرتعاً خصباً في شعر انسي الحاج وشوقي أبي شقرا، وصار لكل واحدٍ منهما مريدوه.

لكن الخطاب السريالي أصبح عتيقاً، صحيح أن بيان السريالية الشهير الذي صاغه أندريه بريتون مازال محط اهتمام شعراء الحداثة العرب، لكن إيقاع العصر السريع جعل الاتجاه السريالي قديماً تجاوزه العصر، وهو في أحسن الأحوال فرع أو رافد وليس الرافد الوحيد، قد يكون هناك أسباب موضوعية وذاتية أدت إلى هذا الاستقطاب السريالي، لكن الوقوف عند هذا الاتجاه طويلاً مشوه للحداثة.

ويظل لبنان منتجاً مهماً لشعر الحداثة، إذ ضَمَّ المناخ الثقافي فيه شعراء من اتجاهاتٍ مختلفة، وقد كان الموئل لقصيدة النثر، التي انتشرت بعد ذلك في الاقطار العربية، وكان الشعراء يجدون في لبنان المجال الذي يستوعب آمالهم وطموحاتهم في التجديد والمغايرة. على هذا النمو وجدنا ادونيس ومحمد الماغوط يلاقيان الاتجاهات الاكثر قرباً من مشروعهما الثقافي ولا سيما عند يوسف الخال وأُنسي الحاج وغيرهما.. ويتجدد المشروع الثقافي المغاير عند شعراء آخرين، ويشكل امتداداً لما سبق مثل الشاعر عباس بيضون، الذي بدأ يخطى باهتمامٍ متزايد في شعر الحداثة العربي «فبعد صدور (صور) التي اظن انها وضعت عباس بيضون في صدارة المشهد الشعري العربي (وهي قصيدة تذكر بالانفاس الرعوية والملحمية لسان جون بيرس) جاء كتابه الشعري الثالث (نقد الألم) الذي سيؤس لخصائص اسلوبية سترافق كتابة عباس وقتاً طويلاً (....) ويمكن اعتباره بداية مبكرة لظهور قصيدة تتصل بـ اليومي والواقعي الغائمين اللذين سيظهران في اعماله اللاحقة، خصوصاً ما يتصل منها بصورة بيروت التي لم يكتبها الشعر اللباني كثيراً»[٢٦].

الهوامش:

(١) خليل حاوي. رسائل الحب والحياة، ص ١١. غير أن ريتا عوض تقول: إنه ولد عام ١٩١٩م. ينظر كتابها خليل حاوي ص ١٩. ويؤيدها في ذلك إيليا حاوي في كتابه: خليل حاوي في سطور من سيرته الذاتية. ص ٥٨.

(٢) يقول رسائل الحب والحياة، ص ١١. غير أن ريتا عوض تقول:إنه ولد عام ١٩١٩م. ينظر كتابها خليل حاوي ص ١٩. ويؤيدها في ذلك إيليا حاوي في كتابه: خليل حاوي في سطور من سيرته الذاتية. ص ١٢.

(٣) أصدر خليل حاوي خمس مجموعات شعرية على التوالي:

أ- نهر الرماد (١٩٥٧)

ب- الناي والريح (١٩٦١)

ج- بيادر الجوع (١٩٦٥)

د- الرعد الجريح (١٩٧١)

ه- من جحيم الكوميديا (١٩٧٩).

(٤) يضع بعض الدارسين هذا العام تاريخاً لبدء النهضة العربية، منهم حنا فاخوري في كتابه تاريخ الأدب العربي ص ٨٨٣. غير أن هذا العام هو عام الثورة الفرنسية والحملة على مصر. وزمن النهضة لا يمكن تحديده بهذه الصورة. فضلاً على ملابساتٍ كثيرة أخرى تتعلق بالنهضة ودلالات هذا المصطلح في ضوء الواقع العربي.

(٥) حنا فاخوري. تاريخ الأدب العربي. ص ٨٨٤.

(٦) نفسه. ص ٩٤١.

(٧) أمية حمدان. الرومانتيكية والرمزية في الأدب اللبناني الحديث. ص٣١.

(٨) د٠ هاشم ياغي. النقد الأدبي الحديث في لبنان. ص ٧٩.

(*) اكتفينا بذكر عدد قليل من الأسماء الأدبية المهمة من التيار المحافظ والمجدد. للتوسع ينظر المصدر السابق.

(٩) رزوق فرج رزوق. الياس أبو شبكة. ص ١٠.

(١٠) نفسه. ص ١٠.

(١١) ينظر: د٠ منيف موسى. الاتجاهات الفكرية والجمالية في القصيدة العربية. مجلة الآداب، العدد (١١، ١٢) ١٩٨٨م. ص ٥٠.

(١٢) ينظر: د٠ هاشم ياغي. النقد الأدبي الحديث في لبنان - الحركة النقدية - حتى نهاية الحرب العالمية الأولى.ص ٢٠٧

(١٣) أمية حمدان.الرومانتيكية والرمزية في الأدب اللبناني.ص ٤٢

(١٤) أنطوان كرم. بدلالة المصدر السابق. ص ٣٢.

(١٥) أمية حمدان.الرومانتيكية والرمزية في الأدب اللبناني.ص ٣٢.

(١٦) د٠ منيف موسى الاتجاهات الفكرية والجمالية للقصيدة العربية الحديثة. مجلة الآداب، عدد (١١، ١٢) ١٩٨٨م. ص ٥١.

(١٧) ينظر: المصدر السابق. ص ١١.

(١٨) د٠ علي عباس علوان. تطور الشعر العراقي الحديث. ص ٥٥٢.

(١٩) ينظر: عبد الرضا علي. الأسطورة في شعر السياب. ص ٤١. وينظر: محمود العبطة. بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق. ص ٨٢.

(٢٠) خليل حاوي. رسائل الحب والحياة. ص ١٢.

(٢١) خالدة سعيد. حركية الإبداع. ص ٦٢.

(٢٢) ينظر المصدر السابق. ص ٦٢.

(٢٣) د· عبد الستار إبراهيم. الحكمة الضائعة: الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع. عالم المعرفة. ص ١٤.

(٢٤) د· منيف موسى. الاتجاهات الفكرية والجمالية. ص ٢١.

(٢٥) أمية حمدان. الاتجاهات الرومانتيكية والرمزية. ص ٤٥.

(٢٦) امجد ناصر. مجلة عمان. العدد ١٥١. كانون الثاني. ٢٠٠٨. ص٤٥.

الفصل الرابع

الرواية والشعر

الرواية والشعر

هيمنة الخطاب السّردي في الأدب المعاصر قد يكون سبباً مهماً من بين الأسباب التي تسوّغ البحث بحثاً جدياً في العلاقة بين الرّواية والشّعر. فهناك علاقةٌ تبدو واضحةً للعيان عن طريق التاريخ، إذ إنّ الرّواية منذ نفاذها في الذّاكرة الأدبية تعْتَني بالتاريخ، وكذلك الشعر لاسيّما الشّعر الأسطوري بصفةٍ خاصة، فالأسطورة تاريخية في منْحَاها العام، أو هي في أقلّ الفروض قريبة من التاريخ، فالإطار المرجعي للأسطورة الفكري والجمالي هو إطار تاريخي.

والشّعر الأسطوري يقترب من الرّواية في صلةِ التاريخ بكلٍّ منهما وإنْ بَقِيَ الفرقُ واضحاً بين الاثنين.«ما يُؤَلِّفُ بين التاريخ والأدب أن كلاً منهما خطاب سردي، إلا أن التاريخ خطاب نفعي ويسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب والرّواية على وجه الخصوص خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية»[1].

والشعر بشكل عام يمكن أن يستعير بعض تقنيات السرد، تلك التي تبدو قريبة من خصائص الرواية، وقد عمل الشعراء الذين عنوا بالصورة على استخدام ما يطلق عليه بالمونولوج الداخلي في القصيدة، أي ترك الشخصية تتحدث بطريقة تقرب من المناجاة الداخلية. ولعل هذا المونولوج يتجلى تماماً في بعض قصائد خليل حاوي وفي قصيدة اليعازر، حيث تناجي الزوجة نفسها وتتساءل عن حقيقة الانبعاث ومعناه بعد خيبة أملها الكبير كما سنرى، وهذا في إطاره الذي قدم فيه يقرب الشعر من القصة في هذا الموضع، وقد يدفع إلى التساؤل: هل يوجد مونولوج داخلي في القصيدة بمثل ما يوجد في الرواية ؟ وإذ يبقى السوال مدلاً على الجواب فإن المونولوج الداخلي هو «إعادة

تنظيم اللغة بطريقة معينة، تنطلق من إدراك لأهمية المناجاة الذاتية في العصر الحديث. مما يؤدي إلى الحرص على البقاء في داخل الشخصية الروائية وتركها تتحدث كما تشعر داخلياً. وهذا بدوره يؤدي إلى اضطراب في الشكل المعتاد للغة فتختل العلاقات النحوية والسياقية كما يختلف إيقاع اللغة بين السرعة والبطء حسب حالة الشخصية»[٢]، وإن كان التماثل بين الشخصية الروائية والشخصية داخل النص الشعري من الأمور التي لما تزل موضع تساؤل، وهي عبارة عن تطور يطال النص الشعري حين يلجأ إلى السرد، فالقصيدة الطويلة سوف تلجأ إلى استخدام تقنيات

السرد والحوار لتقليل الملل الذي قد يصيب متلقي النص. إن من الصعوبة الإمساك بجميع لحظات التوتر داخل النص الشعري الطويل، ولكن النجاح الكبير الذي حققته بعض القصائد ربما يشير إلى أن السرد كان يمنح النص سطوعه القوي، ولعل الأرض اليباب القصيدة الشهيرة لأليوت كانت فاتحة لعصر جديد من حداثة الشعر، حين اعتنى بها عناية خاصة وقلدها شعرنا العربي المعاصر في وقتٍ لم تظهر هيمنة للسرد كما هو الآن.

كان السياب في قصيدة (أنشودة المطر) يمنح الشكل ميزةً جديدةً، وتحولت القصيدة إلى نوع من البوح السردي، يتمثل في قصة الأرض والبلاد التي يدمرها الخراب. ويلاحظ الفارق بين مطلع القصيدة وبنائها الداخلي، حين تحولت القصيدة إلى حكاية الأرض التي تنتظر المطر.. والرموز هنا هي رموز الحكاية الفارقة في التاريخ المُدلة على الحاضر. ومن المعقول بعد ذلك أن نطرح سؤالاً عن دور حاوي في شعره العام وفي شعره الأسطوري، هل كان متفرداً أو رائداً ؟

الريادة مصطلح تكرر على ألسنة النقاد والدارسين، يقصد منه إحداث نقلة جديدة في الجنس الأدبي، تصل إلى مستوى التغيير الجذري أو

الجزئي، فيكون بدر شاكر السياب ضمن هذا الفهم رائداً، وكذلك خليل حاوي والبياتي وصلاح عبد الصبور.لقد ضمت مرحلة الخمسينات عدداً كبيراً من الشعراء إلا أن خيمة الريادة لم تتسع إلا لعدد قليل منهم، ومن ظل خارج تلك الخيمة فلبعده عن الشرط الفني، وهذا الشرط لا يقصد به تحطيم عمود الشعر، عبر ما يسمى بـ(الشعر الحر) بل يقصد به أيضاً الاتجاهات الجديدة في القصيدة. ومن هذه الاتجاهات استخدام الأسطورة في الشعر، وليس دخول الأسطورة في النص الشعري هو الاتجاه الفني والفكري والجمالي الوحيد، بل هو الاتجاه المهم الذي سيظل فاعلاً ومؤثراً في الشعر إلى زمن قادم.

لقد اهتم الأدب الغربي بالأسطورة، محاولاً إخفاء أزمات العصر ومعضلاته الكثيرة تحت عباءتها، فهي تتحمل وزر الوجود وإشكالية العيش، وتتولى الإجابة عن تساؤلات كثيرة، وجعلت الثقافة الغربية منها نوعاً فنياً مهماً مندمجاً بالنص الأدبي، وكان الشعراء والفلاسفة الرومانتيكيون الألمان خاصةً: شلنغ وشليغل وهردر، أول من دعا إلى استخدام الأسطورة في الشعر في مطلع القرن التاسع عشر، فقال شلنغ: إن الأسطورة موضوع الفن كما أن الأفكار موضوع الفلسفة، وعرَّفَ شلنغ الأسطورة بالرمز فقال: «إنها ليست قصةً تَروي حكايات الآلهة، بل الصورة العينية المطلقة، إذ تحمل معنى بذاتها وتظل نمطاً رمزياً »[٣]. يتضح من ذلك أن موضوع الأسطورة وإن ارتبط بالشعر فقد ارتبط من ناحية ثانية بالفلسفة، وتطلّب فهم الأسطورة فهماً حقيقياً وتوظيف دلالاتها في الشعر، مستوى ثقافياً يمسك بخيوط المعضلة الثقافية والحضارية ويستجيب للتحدي الكبير الذي يفرضه العصر، وهو تحدٍ ثقافي وحضاري أصلاً.

الريادة في ضوء هذا الفهم، هي القدرة على وعي المشكلة وتقصي أسبابها، من هنا فإن استخدام الأسطورة منذ الخمسينات في الشعر العربي المعاصر، لم يأت عفوياً شكلياً ذا دلالات محددة، كما كان من قبل عند الياس أبي شبكة، أو علي محمود طه وحتى عند العقاد قبلهما، وقد بدا أن استعمال شفيق معلوف للأسطورة في قصيدته الطويلة (عبقر) لا يمت إلى الفهم الجديد بصلة.

لكن السؤال الذي يظل قائماً، هل هناك مستوى واحد من الريادة ؟ أي هل الشعراء يتساوون في ريادتهم ؟ والجواب لا بد أن يتطرق إلى تمييز كل واحدٍ منهم عن الآخر، ومدى فهمه لدور الأسطورة في الشعر، وقدرته على تطوير فنه الشعري اعتماداً عليها. والسبق والريادة من المفاهيم النقدية القديمة، وهي تفصل بين شاعر وآخر وبين فنٍ وفن، فقد قال ابن سلاّم محتجاً لامرئ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب واتبعته فيه الشعراء منها استيقاف صحبه والبكاء في الديار، ورقة النسيب وقرب المأخذ وشبّه النساء بالظباء (...)وكان أحسن أهل طبقته تشبيهاً»[٤]

دخول الأسطورة في نسيج الشعر، مكوناً بنيته الداخلية اتجاه جديد من الاتجاهات المعاصرة، وتعد هي والرمز أساس كثير من التجارب الشعرية «لقد كانت الرموز قوام شعر خليل حاوي، وهي رموز حسية ونفسية وأسطورية»[٥]. ويتداخل في هذا الإطار استخدام الشعراء الآخرين إلا أن «رموز خليل ليست رموز السياب وإن التقيا على قليل منها، كان خليل أوغل في أعماق المادة ليكون أوغل في أعماق الروح، وإذا أحصينا رموزه في مظانها، لكان لنا أن نقيم خريطةً أخرى للمادة لا أثر لها فيما سبق إلا نادراً»[٦].

وكما أشرنا سابقاً فإن البداهة تفرض منطقها في اختلاف شاعر ما عن معاصريه إذ التفرد هو منطق الشعر وسمة من سمات الشاعر، هذا المختلف هو الذي يجب أن يكون المحور «لماذا ندرس شكسبير؟ من الواضح أننا مبدئياً لا نهتم بما يشترك فيه مع بقية البشر، إذ أننا في هذه الحالة نستطيع أن ندرس أي إنسان آخر، أو كل الإليزابيثيين، أو كل الشعراء، أو كل المسرحيين.. نحن نريد بالأحرى أن نكتشف ما تفرد به شكسبير، ما يجعل من شكسبير شكسبير»[٧].

وُظِفَتْ الأسطورة في شعر خليل حاوي في مستويين: مستوى مجسد في رمز أسطوري واضح، ومستوى لا تظهر فيه الأسطورة مجسدة بالاسم أو الرمز، بل تأتي في مناخ القصيدة متنفسة هواءها، فكثيراً ما يطل سيزيف وصخرته، مشكلاً محوراً من محاور العبث واللامعقول وتحمل أعباء الوجود، أو يأتي بروميثيوس داخلاً نسيج القصيدة دون أن نعثر له على اسم، إنما شواظ الألم تتدفق من بين الكلمات، جو الأسطورة يسكن الشعر فتحمله القصائد ويصبح جزءاً عضوياً داخلاً في تكوينها. ومن أسباب النجاح الذي حققه الرُّواد في موضوع الأسطورة قدرتُهم على التصرف الواعي بها، قلباً وتحويراً أو إضافةً كما وجدنا ذلك عند السياب[٨]. حتى ليَبْدو أن كلَّ واحدٍ منهم قد صَنَعَ رموزَه الخاصةَ به «إنَّ خليلاً كان فاتحاً في باب الرُّموز، ورموزُهُ له وحده، والأصقاعُ التي أدركها في التعامل مع المادة إنَّما هي أصقاعٌ خاصةٌ به، فقد استَحالَتْ المادةُ بالنسبةِ إليه مادة روحانيةً وكان يقْطُنُ في قلبها عبر النُّشْوة الحلولية التي تكون للروح حين تستوي في مفازة العالم»[٩].

ولو تأمّلنا قليلاً في الرمز الأكْثر شهرةً من غيره والأكثر استعمالاً وهو «تموز» لوجدنا مستوى الفهم المختلف الذي يحدد مديات الاستخدام ومستويات التوظيف[١٠]. حين بعثَ الشعراءُ الجدد في الخمسينات ومطلع

الستينات رموزاً أسطوريةً تضيء المرحلةَ التاريخية، لم ينقلوها ولم يحفظوا لها سياقها أو مضمونها الأسطوري، بل دخلت في إطار الرؤيا الشعرية لكلٍّ منهم، واكتسبتْ دلالاتٍ جديدةً وباتتْ تُمثّلُ البطلَ المُنْتَظَر الذي يموتُ فرداً ويبعث جماعة، أي اكتسب معنى الفادي والمخلص. وقد بلغ من اختلاف الرمز التّموزي في الشعر المعاصر عن الأسطورة الأصلية، أن شخصية تموز قد تَداخَلَتْ مع شخصيةِ المسيح في كثيرٍ من الأحيانهذا الرمز كشف عن أحلام الجماعات آنذاك، وقد كان لهذا التعبير الشعري ما يقابله على المستوى السياسي، فقد اندفعتْ هذه الجماعاتُ وراء زعماء أو رموزٍ وطنية مَثّلَتْ لها البطلَ المُنْتَظَر الذي يُحقّقُ المُعْجِزة، أو الأب القادر على اختراق الموت، هكذا يحلُمُ أدونيس في قصيدة البعث والرماد:

نيرانُنا جَامِحَةُ الأُوار كيْ يُوْلَدَ فينا بطل مدينة

ومع ذلك فإنَّ حاوي يشْترِكُ مع السياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي في القدرة على إثارةِ الانْتِباه، واسْتفزاز وإقلاق وَعي القارئ، في محاولته لتحريك الساكن والراكد في الحياة، ظهر ذلك عند السياب في قصيدة (أنشودة المطر) وقصائد المسيح بعد الصّلب، في المغرب العربي، لكن خليلاً «كان من أكثر هؤلاء وعياً وأنفذهم حساً وأشملهم ثقافةً وأعمقهم تجربةً وأشدهم إخلاصاً ووضوحاً في موقفه. من كان نتاجه الشّعري كشفاً أضَاءَ جوانبَ كانت مُظْلِمةً للإنسان العادي الذي يفتقد مَلَكَة الرؤيا التي ينفرد بها الأنبياء والشعراء، ووفّر إجابات سبق بها الأحداث التي جاءتْ لتؤكدها»[11] هذا المقتطف من مقالٍ طويل للناقدة ريتا عوض، ربما تقتضيه حماسة عاطفية قد ينساق إليها النقد، إلا أن كثيراً من النقاد أجروا مقاربة نقدية بين قصيدة (ليعازر) وبين هزيمة حزيران التي تنبأ بها الشاعر في القصيدة، هذه النبوءة وإنْ اقترنت بالشعراء منذ أن عرف

الشعر، إلا أنّ خليلاً في عصر انهيار القيم وطغيان المادة وانحسار الروح، وتراجع المواضعات الأخلاقية واختلاط المفاهيم، قد خرج من ذلك كله قوي الفكر والبنيان، لم يدع الطوفان يرتفع فوق حاجبيه ليخنق المشهد، بل ظل كل شيء في إطار الممكن الخاضع للتحليل وإعادة النظر وإن أحدث في نفس الشاعر رؤية سوداوية وظلاماً حالكاً.

نظر خليل إلى حتمية الانبعاث، حين اشتدت الظلمة، هكذا نجده في مجموعته الشعرية الثانية (الناي والرّيح) إلا أن نبوءته تجزأت إلى نبوءات، تدور في مجملها على محور الحياة والنظر في حقيقة الانبعاث، وقد قادته رؤياه إلى إيجاد إيقاع جديد في شعره يعتمد الصورة المبتكرة المنسجمة مع المأساة (الموت) ومع الحياة (الانبعاث) إلا أننا ربما وجدنا طغيان أحدهما على الآخر في إطار تحولات الزمن ورصد أشيائه. ورؤيا الشاعر لا بد أن تكون متغيرة مع التحولات و عدم التفريط بالثابت، لأنّ الواقع ليس ثابتاً، الناس ليسوا ثابتين، الأشياء تتداعى وسط جلجلة الزمن، واللحظة الهيريقليطية لما تزل لا تتكرر، والشاعر الأصيل ينظر إلى الأشياء في كل حين ليرى التغيير ويشهد المرحلة ويصغي لإيقاعها.

لقد حاول حاوي أن يمسك عبر رصد المتغير بسر اللحظة الهارية، حاول جاهداً الخروج من الأسر، أسر الانحطاط والجمود فابتكر صوراً منحها جدة وصدقاً عاليين، مما دفع بأحد النقاد إلى القول « الشعر في (نهر الرماد) قد تخلص من آلية الصور القديمة المجردة وجمودها. واعتمد في غوصه الوجودي على تجسيد التمزقات البشرية الهارية المنظورة، كما انه اعتمد الرّموز الكثيرة لخلق هذه العوالم الغامضة، وكان في كل ما تقدم من تحديدات مستحدثة، رائد الثورة الشعرية في الأدب عندنا»[١٢]

لخليل حاوي طريقته في تحوير الأسطورة وفق فهم حضاري إنساني شامل، يتجلّى ذلك في رموزه المختارة خاصة ليعازر والسندباد، «إنَّ السندباد في ألف ليلة هو ذلك المكتشف الذي لا يهدأ له بال ولا يستقر في مكان ولا يشبع من المغامرة»(١٣).

يلتقط خليل حاوي هذا الرمز الأسطوري، و يتعامل معه بطريقة متفردة تماماً، فقد بدا أنَّ خليلاً لا تعنيه كثيراً رحلات السندباد السَّبع في بحار العالم ومشاهداته هناك وانتظار قدومه محملاً بكنوز الأخبار المدهشة والحكايات العجيبة، بل إنَّ ما يهم الشاعر هو الرحلة الثامنة التي ابتدعها للسندباد، وهي رحلة مختلفة عن كل رحلاته، إنَّها رحلة داخل النفس، ويطل السندباد من جديد مسافراً لم يسافر ومرتحلاً لم يرتحل قط ولم يبرح مكانه.

لكن رحلاته السبع هي التي أفضت إلى رحلته الثامنة، لأنَّه عاد من كلِّ تلك الرحلات " مُضَيِّعاً لرؤوس المال والتجارة"، وعاد وفي فمه رؤيا، هي البشارة أي معرفة الحقيقة والنظر في جوهر النفس وحقيقة الوجود. هكذا يلتقي الاثنان ؛ معرفة الآخر(السفر والرحلة) ومعرفة النفس، لكن حاوي يضع للثانية أهميةً قصوى، فدون معرفة النفس لا نعرف الآخر. يقول الشاعر:

ضَيَّعْت رأسَ المالِ والتجارة
عُدْتُ إليكم شاعراً في فمه بشارة
يقول ما يقول:
بفطرةٍ تحمل ما في رحم الفصول
تراه قبل أن يُولد في الفصول(١٤)

في المقابل يوظف "السندباد توظيفاً مختلفاً، نابعاً من رؤيا الشاعر الخاصة، منطلقاً من مفهوم الغربة التي يحس بها المسافر عادة بعيداً عن وطنه وأهله، فيوحد السياب بين السندباد وأوليس «إذ وجد في ظاهرة الغربة والإبحار التي تجمع بينها صورة لإبحاره الدائم وغربته في سبيل طلب المعجزة الشفاء. فراح يوحد بين ذاته وبينهما. ويعكس ما لقيه من عذاب وألم ومصاعب وحنين من خلالهما. ففي قصيدة (رَحَلَ النهار) صوَّر انتظار زوجته له بما يشبه انتظار (بنيلوب) لأوليس في الأوديسة»[١٥].

يظهر الفرق بين التوظيفين بين السياب وحاوي، فالسياب يستخدم خياله الشعري ليضيف إلى الأسطورة شيئاً جديداً، ينسجم مع دلالات القصيدة «فالسندباد لم تكن له زوجة معينة تنتظره كما كانت بنيلوب تنتظر أوليساً ولأن آلهة البحار ترتبط بمغامرات أوليس وبجو الأوديسة بخلاف رحلات السندباد»[١٦].

أما خليل حاوي فهو يطور الأسطورة من داخلها، أي أن الرحلة الثامنة التي أوجدها خيال الشاعر تنبع من الرحلات السبع نفسها، فيكون كمن حاول تنمية الأسطورة من الداخل، بينما السياب جاء بعنصر خارجي عنها مقتبس من الأوديسة. والأسطورتان الشرقية واليونانية، وإن اشتركتا في المفهوم العام للأسطورة، إلا أن كلاً منهما تختلف عن الأخرى، اختلاف الخيال والجو الشرقي عن اليوناني، وقد يكون استخدام حاوي ميزة له إذ تعني استخداماً ذكياً للخيال، دون الانتقاص من السياب الذي وظف الأسطورة وفق فهمه الخاص والظرف النفسي الذي عاناه، ويفعل حاوي الشيء ذاته في قصيدة ليعازر، حين يرفض ليعازر الانبعاث.

ومن علائم تفرد حاوي، القصيدة الطويلة، والطويلة جداً أحياناً واستخدام السرد القصصي في الشعر، والفرق بين الرواية والشعر: أن

الشعر يمكن أن يكون سردياً، والاختلاف بين الاثنين في بعض المزايا والتفاصيل، فالرواية تمتلك ذلك التنوع الفني في الإمكانات السردية كما يقول روجر آلن، لكن الرواية اقتربت من الشعر في مواضيع التأمل الشخصي والخيال الجامح، وهي صفات شعرية[١٧]. وليس غريباً أن تشترك الأجناس الأدبية في صفات متقاربة، بل إنّ ميزة الشكل الفني التي تكون مميزة للأجناس الأدبية قد تكون في الوقت نفسه سبباً في تماهي الأجناس مع بعضها، وليس ذلك ميزة من ميزات الحداثة أو ما بعد الحداثة بل الأمر يتعدى ذلك إلى أصل الفنون الأدبية ونشأتها « إنّ الرواية المعاصرة تشترك مع الأنماط الأدبية الأخرى في تلك الخاصية الأساسية للفن المعاصر. ألا وهي رفض تحكم الأفكار المسبقة بأساليب التعبير الفنية وسيطرتها عليها. وذلك فيما يخص الشكل أو الأسلوب المبتكر أو حتى فيما يخص أي مظهر من مظاهر العمل الإبداعي»[١٨].

إنّ الحفاظ على تدفق الشعر في السرد، قد يبدو صعباً، إذ غالباً ما تتسرب الرتابة إليه ويصبح عالةً على القصيدة، إلا أن خليلاً يعمل بقدرةٍ فنيةٍ على إبعاد الرتابة والملل من قصائده الطوال فينجح في معظمها، بينما يخفق في قصائد قليلة مثل قصيدة وجوه السندباد من مجموعته الشعرية الثانية (الناي والريح)، لكنه يظل متدفقاً حيوياً في قصيدة (بعد الجليد)، ويصبح السرد عامل قوة وجمال في القصيدة رغم الروح الخطابية:

عبثاً كنا نُهز الموت
نبكي نتحدى
حبنا أقوى من الموت
وأقوى جمرنا الغض المندى
وارتمينا جثثاً، لحماً حزيناً

ضم في حسرته لحماً قديد

(.................)

غير أن الحب لم ينبت

من اللحم القديد

غير أجيال من الموتى الحزانى

تتمطى في فم الموت البليد[١٩]

وفي قصيدة ليعازر، يتداخل السرد مع بناء القصيدة ويلتحم به، وعلى الرغم من تكرار الشاعر للفعل (كان) الذي يوحي بالقص الشعبي والمرويات(كان يا ما كان)، إلا إن القصيدة حافظت على رونقها وجمالها الفني ودلالاتها النفسية والحضارية:

كان ظلاً أسوداً

يغفو على مرآة صدري

زورقاً ميتاً

على زوبعةٍ من وهج

نهدي وشعري

كان في عينيه

ليل الحفرة الطيني يدوي ويموج

عبر صحراء تغطيها الثلوج[٢٠]

إنَّ تفرد الشاعر رهن بمقدرته الفنية وثقافته الواسعة، وبالأسلوب الذي يستطيع من خلاله الإفادة من الثقافة لتنعكس على النص، ومن الأمور المعروفة أن خليلاً كان واسع الثقافة وإن لم يكن موسوعياً « لعلَّ الثقافة الواسعة والعميقة التي تميز بها أكسبت شعره خصوصية وتفرداً بين التجارب الشعرية والعربية المعاصرة، وكان خلال دراسته الجامعية

كلها مهتماً اهتماماً بالغاً بالفكر والفلسفة، وكان متردداً بين التخصص بالفلسفة أو بالأدب، لكن ميله الجارف إلى الشعر قرر اتجاهه فغلب الأدب على الفلسفة في دراسته»[٢١].

الفيلسوف والشاعر.. الشاعر والفيلسوف، يفترقان وقد يلتقيان، والفلسفة الحديثة اكتشفت خطل المثال الأفلاطوني، الذي تخلّى عن الشعراء في الجمهورية المتخيلة (جمهورية أفلاطون)، وأصبحت ذات الشاعر تعبيراً أسمى عن (شقاء الوجدان)* وقد يسير هو والفيلسوف على الطريق نفسه.

الهوامش:

(١) محمد القاضي. الرواية والتاريخ. مجلة علامات. المجلد السابع. ص١١٢.

(٢) السيد البحراوي. محتوى الشكل في الرواية العربية . ص ٢٤.

(3) Rene Wellek/ A History of Modern Criticism (1750 - 1950) P. 77.

(٤) ابن سلام الجمحي. طبقات الشعراء. ص ١٧.

(٥) إيليا حاوي. خليل في مختارات من شعره ونثره. ص ٨ .

(٦) إيليا حاوي. خليل في سطور من سيرته وشعره. ص ١٩١.

(٧) رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ص ١٤.

(٨) ينظر: عبد الرضا علي. الأسطورة في شعر السياب. ص ١٢٥.

(٩) إيليا حاوي. خليل في مختارات. ص ١٩١.

(١٠) خالدة سعيد. حركية الإبداع. ص ١٧.

(١١) ريتا عوض. أدبنا بين الرؤيا والتعبير. ص ٩٨.

(١٢) عفاف بيضون. التطور في شعر خليل حاوي. ديوان حاوي. ص ٣٧٧.

(١٣) أحمد عبد المعطي حجازي. السندباد في رحلته الثامنة. ديوان حاوي. ص٤١٣.

(١٤) ديوان حاوي. السندباد في رحلته الثامنة. ص ٢٧٠.

(١٥) عبد الرضا علي. السطورة في شعر السياب. ص ١٣٠.

(١٦) المصدر السابق. ص ١٣١.

(١٧) ينظر: روجر آلن. الرواية العربية. ترجمة حصة المنيف. ص ٢٢.

(١٨) المصدر السابق. ص ٢٢.

(١٩) ديوان حاوي: قصيدة بعد الجليد. ص ٩٣.

(٢٠) ديوان حاوي: قصيدة ليعازر. ص ٣٢٠.

(٢١) ريتا عوض. خليل حاوي. ص ٢١.

(★) هو التعبير الذي وصف فيه الفيلسوف الوجودي الألماني (كيركاجاد) الشعراء.

الفصل الخامس

الرؤية الحضارية

الرؤية الحضارية

أول ما نريد توضيحه في تناول موضوع شائك ومتشابك مثل هذا، نقطتين جوهريتين: الأولى تتعلق بمعنى الحضارة، مغزى ودلالات هذا اللفظ(الحضارة) والآخر يتعلق بالشاعر، هل من الضروري أن تكون للشاعر رؤية حضارية ؟ وما مقومات هذه الرؤية الحضارية ؟ وهل هي من بدهيات الفن عامة والشعر خاصة ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة مهما حاولت أن تكون دقيقة فلن تكون، ولكننا نعمل على وضع مقتربات موجزة من مفهوم الحضارة وفهم الشاعر وإدراكه أو تصوره لهذا المفهوم.

الحضارة في مفهومها العام «ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواء أكان المجهود المبذول للوصول إلى تلك الثمرة مقصوداً، أم غير مقصود، وسواء أكانت الثمرة مادية أم معنوية»[1]، هذا التعريف وإن كان عاماً إلا أن موحياته كثيرة ونستطيع أن نولد منه مفاهيم وأفكاراً عن الحضارة تتراكم حول المنجز الإنساني المادي والمعنوي، ومدى قوة وضعف هذا المنجز، وبهذا فإن الحضارة تتسع لتشمل الماضي والحاضر، مادام المنجز الإنساني هو خلاصة لتجارب قرون طويلة، وليس وليد زمن محدد. كما أنّها تحمل في طياتها علائم التنبؤ بالمستقبل،القائم على قياس معطيات الحاضر، ودراسة الماضي، والقوانين والاعتبارات التي تحكم ذلك.

والشاعر في ابسط تعريف لدوره هو الرائي، المتنبي الذي لا يبتعد عن الواقع إلا ليقترب منه، اقترابه من مملكة الخيال، هو المُغني الذي لا يكف عن الغناء حتى في الجلجلة وسط الآلام. الشاعر بهذا المعنى لا بد أن يكون له

موقف حضاري، ينبع من رؤية محددة للواقع والإنسان والكون وما وراء كل ذلك، ومن موقف ثقافي هو خلاصة لتجارب جادة في القراءة والتحصيل والمعرفة المستجدة.

أمَّا الأسطورة فلها وظيفة حضارية، وقد تنبه إلى هذه الوظيفة عدد من الشعراء العرب خاصة (الشعراء التموزيين) وهم وإن تأثروا باستخدامات وتجارب سابقة، غير أن الأسطورة منحت تجاريهم جدة وعمقاً ونفاذاً إلى الواقع لاكتشاف حقائقه، لقد درس برنسلاف مالينوفسكي (١٨٨٤ - ١٩٤٢) الأسطورة من حيث وظيفتها الحضارية، فقال « إنها تدعم التقاليد الاجتماعية وتضفي عليها قيمة كبرى ومكانة عليا بإرجاعها إلى حقيقة ما ورائية سامية، ورأى الأسطورة على أنها ركن أساس من أركان الحضارة الإنسانية تنظم المعتقدات وتعززها، وتصون المبادئ الأخلاقية وتقويها، وتضمن فعالية الطقس، وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان. وأكد مالينوفسكي أن الأسطورة المتحدرة إلينا من الماضي هي السابق الذي يحمل وعداً بمستقبل أفضل لأنها تبين السبيل إلى التغلب على الحاضر بالطقوس والدين والمبادئ الأخلاقية»[٣].

إن البحث في الأسطورة، قاد إلى البحث في الحضارة وتلازم المفهومان في الدراسات الإنسانية الحديثة، وحين التقط الأدب الموضوع، وجد أنَّ الأسطورة خير طريق للدخول إلى الحضارة، فالحضارة مفهوم جاف عصي على ولوج عالم الشعر، فإذا دخلت الأسطورة الأدب أصبح المجال مفتوحاً للحضارة كي تدخل هي الأخرى، وجواز المرور هو الأسطورة. وفي حين انتشرت الدراسات الحديثة في علم الأنثروبولوجيا والأنثروبولوجيا البنيوية على يد كلود ليفي شتراوس فإن الأسطورة

أصبحت محوراً مهماً من محاور دراسة الأدب ومن محاور الدراسات الإنسانية بل حتى الدراسات اللغوية.

وقد نظر نفر إلى الأدب على أنه أسطوري، مستفيدين من تطور الدراسات في هذا المجال، يقول مالينوفسكي« يبدو لي أنَّ النقد الأسطوري أفاد من الدراسات الوظيفية في تأكيده أنَّ الأدب بناء أسطوري يلتزم بقضايا الإنسان والحضارة، فيضطلع بالدور الحضاري (الحديث) نفسه الذي تضطلع به الأسطورة، ويؤدي الوظيفة الاجتماعية ذاتها، وقد وعى مالينوفسكي حقيقة ارتباط الفن بالأساطير، فقال: إنَّ الأدب بكليته يصدر عن أصول أسطورية في المراحل المختلفة التي تمر بها الحضارة الإنسانية»[٢] وواضح أنَّ لكل مرحلة من هذه المراحل خصائص تختلف عن الأخرى.

وفي الوقت الذي اكتشف فيه دور الأسطورة في الأدب والشعر وفي الحضارة الحديثة، ظهرت نظريات عديدة في الغرب، قوامها توكيد موت الحضارة الغربية وانهيارها، وكأنَّ الفهم الأولي الذي بشر به ابن خلدون عن موت الأمم ونشوئها، أصبح يماثل موقف الأساطير، خاصة أساطير الموت والانبعاث الموجودة في كثير من الأمم والتي كان أصلها بابليا فيما يعتقد، فقد ظهر في السنوات الأول من القرن العشرين كتاب شبنجلر المهم (انحدار الغرب) الذي قال فيه: إن الحضارة الغربية وصلت إلى أوجها ولم يعد لها مناص من الانحدار، فعلى خلاف بعض فلاسفة الغرب المتعصبين لحضارة الغرب. درس شبنجلر (١٨٨٠ ـ ١٩٣٦) سبعاً من الحضارات من بينها الحضارة المصرية والعربية، ووصل إلى نتيجةٍ مؤداها نهاية الحضارة الغربية قال«وأي رجلٍ لايفهم أن هذه النتيجة (يعني نهاية

الحضارة الغربية) لا مفر منها، ولا شك فيها، ولا تعديل لها، لا بد أن يكون إنساناً خلا من كل رغبةٍ في فهم التاريخ أو في العيش مع التاريخ أو المشاركة في صنع التاريخ»(٤).

في هذا الوقت تطور مفهوم جديد في الدراسات التاريخية، فشاع مصطلح فيلسوف التاريخ، الذي يختلف اختلافاً بيناً عن المؤرخ. ومن الأسباب التي أدت إلى ظهور هذا المصطلح وظهور أعلام فيه هو كثرة المكتشفات عن الحضارات القديمة، والتي لم تكن معروفة بهذا الوضوح من قبل. صحيح أن اكتشاف الكتابة الهيروغليفية قد حلَّ كثيراً من المعضلات العلمية حول الحضارة المصرية، إلا أن معارف كثيرة عن الحضارات القديمة، لا سيما الحضارة البابلية وحضارات الشرق القديم ظلت مغلقة إلى أن توافر لها حظ الاكتشاف، منذ بدايات هذا القرن. ومن فلاسفة التاريخ المشهورين (أرنولد توينبي) الذي نشر نظريته القائلة بانحدار الغرب، لأنَّ حضارته بلغت أوجها ولم يعد في ميسورها مواصلة الصعود أو التغلب على التحديات الجديدة.

وإذا كان شبنجلر قد قال إن الانحدار بدأ من القرن العاشر الميلادي، فإنَّ توينبي يقول إنَّه بدأ من عصر النهضة، ومقياس الانحدار عند كليهما هو عجز الحضارة الغربية عن مواجهة تحدي الوجود بنفس القوة التي كانت تواجهه في شبابها، وهذا أمرٌ يحيرنا نحن البعيدين عن صميم حضارة الغرب، لأنّنا نراها في قوة وازدياد كلَّ يوم، ولكن العبرة عند شبنجلر وتوينبي ليست بالمظهر المادي للحضارة من آلةٍ ومتاع، وإنَّما العبرة بالروح والقوة الكامنة والإقدام على مواجهة المصاعب(٥).

إنَّ هـذه النظريـات لا بـد أن تحظـى باهتمـام خليـل حـاوي المهـتم بـالفكر والفلسفة وبالحضارة خاصة وقـد تـأثر بنتـائج الحـرب الكونيـة الثانية، فشهد كيف مزقت دولُ الغرب بعضها بعضاً في وحشيةٍ وساديةٍ مطلقة، وكيف انهارت إنسانيتها وتقدمها الحضاري في قنبلة هيروشيما. وخليل مازال يعيش في الأرض العربية التي مزّقها الاستعمار (الغرب)شرّ ممزق. لقد درس خليل حاوي الفلسفة سنوات وكتب رسالة ماجستير عن العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد، أراد حاوي أن ينفذ إلى الجوهر ويغوص في الأعماق. ومن هنا تكونت بوادر رؤيته الحضارية، وبما أن معرفة الجوهر لا تتم إلا بالعودة إلى الطفولة والأصول الأُوّل، فقد نذر شعره للطفولة والفطرة والبراءة الأولى وكأنه يقترب من جبران خليل جبران الذي أُعْجِبَ به أيّما إعجاب(*).

وربما ظن أن هذه الرؤية العميقة لا يمنحها الشعر فقط، بل الفلسفة أيضاً. والمعروف«أنَّ التزامل بين الفلسفة والشعر إنَّما يقع حين يوجد شعراء مفكرون مثل امباد وقليس في عصر ما قبل سقراط في اليونان، وخلال عصر النهضة حين كتب فيشينوا أو جيوردانو شعراً وفلسفة شعرية، وشعراً فلسفياً وأخيراً في ألمانيا عندما كان غوته شاعراً وفيلسوفاً أصيلاً»(٦)، إلا أن هذا التحديد قد يكون بعيداً عن طبيعة فهم الشعراء للفلسفة، فقد أدرك بعض الشعراء أن الفلاسفة يمكن أن يكونوا مصدر إيحاء لهم، كما كان الحال مع اسبينوزا، كما أن عدداً من الفلاسفة جمعوا بين الفلسفة والأدب مثل الفيلسوف الوجودي الفرنسي جان بول سارتر.

إنَّ الرؤية الحضارية عند حاوي تدخل في بنية القصيدة، حين تعبر هذه القصيدة عن البراءة والطفولة والعود إلى الينابيع، كان حاوي في فكره

ورؤياه الشعرية يجعل العودة إلى الفطرة والينابيع الأولى من المهام الأساسية له، حتى سمي بشاعر الفطرة، وهذا ما ينطبق على الفيلسوف الألماني هردر(١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) الذي يقول:«لنعد إلى الطبيعة الإنسانية العريقة، ففي العودة صلاح الأمور جميعاً..إنّ في شعر الشعب وأغانيه وأساطيره تكمن القدرة على الانبعاث». وربما قاده ذلك إلى رفض الحضارة الغربية التي صورها كوحش جديد يطل من مغارته، يقول الشاعر في مطلع من قصيدة (المجوس في أوربا):

يا مجوس الشرق هل طوفتم
في غمرة البحر إلى أرض الحضارة
لتروا أي إله
يتجلّى من جديدٍ في المغارة(٧)

والعود إلى زمن الطفولة لا يحل الإشكال الذي يعاني منه الشاعر، لكنه يعطيه راحةً وأملاً بعودة البراءة والحلم إلى العالم. وكأن هذه العودة يمكن أن تكون منطلقاً لبناء العالم والإنسان، ولعلّ من دلائل الشعور بالراحة النفسية قوله: «أعشب قلبي نبض الزنبق فيه»، «عريان وما يخجلني الصباح»(٨)، وهو عود إلى الخلق الأول إلى آدم الذي لم يعِ حقيقته، إلا بعد السقوط، وهكذا فالعود إلى البراءة الأولى لا بد أن يقترن بالخلق، وقضية الخلق لا بد أن تقود إلى قضية العدم ويبدو أن خليلاً كان قد اطلع اطلاعاً كافياً على الصراع الأساسي الذي كان قائماً بين الفلسفة اليونانية والفلسفة العربية الإسلامية« نجد الفلاسفة اليونانيين جميعاً سواء كانوا مثاليين أو ماديين ينطلقون كلهم من الثابت الأساسي لا شيء من لا شيء» أي من فكرة قدم المادة، أما بالنسبة للدين الإسلامي ودين إبراهيم وموسى وعيسى فإن فكرة (الخلق من لا شيء) ثابت أساسي

لا يمكن الاستغناء عنه وإلا انهارت البنية الدينية كلها. وهذا ما أدركه الغزالي فيما بعد حين حلل بنية الفكر اليوناني واكتشف ثابتها الأساسي وبنى مناقشاته الكلامية للفلسفة الإلهية اليونانية على أساس أنها تتعارض مع الإسلام تعارضاً مطلقاً لكونها ترتد عند نهاية التحليل إلى قضية قدم العالم[٩]. وكان المعتزلة والفلاسفة المسلمون بوجه عام قبل الغزالي وبعده قد نقضوا القول بقدم العلم وأثبتوا حدوثه، وأن الله هو القديم الأوحد الذي لا قديم قبله ولا بعده.

وليس الصراع في مسألة الخلق إلا وجه من وجوه الصراع الحضاري، حتى أن كلمة حضارة لابد أن تقود ضرورة إلى الصراع بين المادة والروح بين القديم والجديد، وفي الأسطورة يصير الصراع بين الخالق والخلق.«يقول هرقليطس: لقد أخطأ هوميروس بقوله ليت الصراع يفنى بين الآلهة والبشر، فهو لم يدرك أنه يرجو دمار الكون، لأنه لو استجيب إلى رجائه لانقرض كل شيء»[١٠]، وقد ظهر مفهوم الصراع في كثير من شعرحاوي:

ذلك الغول الذي يرغي
فيرغي الطين محموماً وتتحم المواني
وإذا بالأرض حبلى تتلوى وتعاني
فورة في الطين من آن لآنِ
فورة كانت أثينا ثم روما[١١]

ما هي فورة الطين إن لم تكن ذلك الصراع المعاني بين الحضارات، هذا الصراع الذي أنهض أمماً وأمات أخرى..أثينا ثم روما، فتكون فورة الطين تعبيراً شعرياً موحياً عن معنى الحضارة التي يسكن الصراع في قلبها،

يقول خليل حاوي في مقالة له بعنوان نظرية (الخلق من عدم) «وكان أن حمل الفن الحديث إثم برومثيوس لتحديه الخالق ومنافسته له في مهمة الخلق والشرط الأول لهذه المحاولة رد الأشياء إلى حكم العدم، لأنه بدونه يستحيل الفعل الحر والخلق المطلق الأصيل»[١٢]. والملاحظ أن الإشكالية الحضارية تطرح مقرونة بالبطل المأساوي. وبرومثيوس بطل تراجيدي يحاول عبر الألم ان يحقق أسس وجوده الحضاري[١٣]، الصراع - سرقة النار - من بحار الإله «زيوس»، فالصراع داخل الأسطورة صراع حضاري أصلاً، كانت المأساة الفاجعة تؤطر هذا الصراع، كذلك صلب المسيح ومحنة الصلب على طريق الجلجلة في يوم الجمعة الحزين. هكذا يأتي الصراع مقترناً دائماً بالبطل يفهم خليل حاوي الحضارة في جانب مهم من جوانبها العديدة وهو الصراع ، فهو يبارك البطل المغامر، إنسان ما بعد السقوط الذي يعيش ملحمة الصراع ، تائقاً إلى فردوسه المفقود، ويكون هذا السقوط علة المأساة. الملحمة (المأساة في أساسها تقوم حول بطلٍ يجسد أمة أو حضارة، دون وجود مثل هذا الفرد أو وجود الإيمان به لا يمكن أن توجد المأساة. «كان المتنبي لا ينظر البطل يطل من فراغ، بل كان ساعياً لإيجاده من خلال رؤياه القاسية ونفسه النازعة للألم يقول خليل حاوي «المتنبي تألم عن أمةٍ، وتألم من أمةٍ، وتفجع عن أمة كان هو ضمير أمة من دون أمراء عصره وحكامه:

ذلٌ من يغبط الذليل بعيشٍ رب عيشٍ أخف منه الحمام

هذا القول المكتنز تكثيف لتجربة، حدس شعري ينفذ إلى أعماق النفس الإنسانية، ليس هناك من فهم الناس في كل مضاعفاتها وأحوالها من منتهى العزة والكرامة، كما فهمها المتنبي، تجد عنده سلم القيم

الذي نجده عند غوته، لقد تخطى القصيدة الغنائية إلى التوتر المأساوي الملحمي[١٤].

إن بطل خليل حاوي هو بطل خارق، يحقق درجة عالية من درجات التحول في الوجود، فقدر البطولة متحقق عبر التصاق المأساة به، لكنه في النهاية يتجاوزها ليصل إلى الأهداف، والبطل يطل مجسداً ومجسماً في كثير من قصائد حاوي، وفي بعض قصائده يكون البطل أكثر وضوحاً، يقول في مقطع من قصيدة رسالة الغفران من مجموعة (الرعد الجريح):

السيف أشرق والتهب
وأضاء في عينيه
ينبوع المحبة والغضب
بطل يخلي «النيرين»
لمن وهب[١٥]

البطل هنا كما هو واضح من القصيدة، هو محمد العربي (صلى الله عليه وسلم) الذي قال لعمه قولته الشهيرة «يا عم لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في شمالي على أن أترك هذا الأمر ما تركته» يرمز خليل للشمس والقمر بالنيرين اللذين أكد النبي (ص) أنهما لمن وهب، أي الله الواهب، القصيدة تجسيد لعودة البطل تحدو به الخيل الكريمة، وهي دلالة على انتصار محمد (ص) في مجرى التاريخ، وقبل محمد (ص) كان السيد المسيح (عليه السلام) بطلاً يعيد للحضارة توازنها وللحياة كرامتها.
يقول خليل حاوي:

وتباركت رحم التي ولدت
على ظهر الخيول

ولدت وما برحت بتول
بطلاً يروي سيفه
لهب الشهاب(١٦)..

إنه المسيح إذن الذي قال قولته الشهيرة «ما جئت كي ألقي سلاماً بل سيفا» وهو يجسد الصراع، صراع البطل عبر السيف والمأساة. لكن خليل حاوي في معاناته الحضارية لا يكتفي بالشواهد الماضية من الأبطال إلا ليكونوا أعواناً على ولادة أبطال جدد. أو في الأقل ليكونوا عاملاً من عوامل الإحساس بالواقع الحضاري اليوم، لذا فهو يمزج بين الماضي والحاضر، يأخذهما متلازمين ذلك لأن البطل في رؤية حاوي يظل حافزاً على التطلع في كل حين « طبع المغامر يرتوي من جمرة، ويظل طوال العمر جمرة» لذلك فهو ينظر للإبطال وكأنهم بطل واحد على مر العصور، والبطل الذي قال وأكد أن (النيرين لمن وهب) ليس محمداً فقط، بل هو المسيح أيضاً الذي (أضاء في عينيه ينبوع المحبة والغضب) هو البطل المغترب المجتاز لجلجلة السلاسل والمجامر، البطل المبارك الذي ليس له شبيه.

لكن خليل حاوي يغلف ذلك كله بمأساة ذات دلالات كثيرة لها علاقة وثيقة بالانبعاث، فالأرض التي عرفت الحضارة والأبطال ما زالت تنتظر البطل اليوم، وهو رمز لانبعاث الحضارة العربية من جديد، وككل منتظر فإن الشك لا بد أن يتسرب إلى نفسه فما من شيء أكثر استجلاباً للشك في قدومه مثل الغد.. لذلك تزداد معاناة الشاعر، ولعل المأساة هي من أكثر العوامل نجاحاً في تنمية وعي الانبعاث، وإن كان خليل لا يأتي بها صناعة أو تصنعا، إنما تأتي عفوية، مترافقة مع البطل في حلوله

المكاني والزماني، ويصنع الشاعر من تأمله وتوحده ومأساته نموذجاً يحاكي نماذج الماضي من فلاسفة العرب ومفكريهم « إن طرح الإشكالية التي نعاني منها اليوم طرحاً مأساوياً سيساعدنا على الانتقال بوجداننا وعقلنا إلى عمق الإشكالية التي كان الفارابي يحاول إيجاد حل لها، متخذاً لنفسه وضعاً مأساوياً، وضع رجل آثر الزهد والتقشف والانصراف عن ملذات عصره وقيمه الدنيوية والانقطاع إلى التفكير والتأمل والتأليف لا يحتفل بأمر مكسب ولا مسكن مرابطاً عند (مجتمع ماء أو مشتبك غياض) وكأنه يحمل وحده مشاكل مجتمعه وهموم معاصريه، بل وكأنه حمل نفسه مسؤولية المشكل الحضاري المتفاقم الذي أخذت الحضارة العربية الإسلامية تعاني منه وتئن تحت وطأته منذ عصر الفارابي أو قبله بقليل»[١٧]

من هنا يمكن القول إن الفهم الحضاري للشاعر خليل حاوي يمكن تحديده عن طريق ثلاثة عناصر متلازمة هي:

المأساة - الصراع - البطل

والأرض العربية شهدت الحضارة عبر عناصرها الثلاثة المهمة والرؤية المعاصرة لا بد أن تتأمل الماضي لاستقراء معانيه، فلا بد من الماضي لبعث الحاضر، هذا الإطار كما أرى محور رؤية حاوي الحضارية، يقول الشاعر:

يوم كان الصبح ينهل
على أرض بتول
فجرت فيها سيولاً وسيول
من خيول الفتح
رؤيا التمعت في كلمه[١٨]

ظهرت مسألة الحضارة والموقف منها واضحة في كثير من شعر حاوي، يتجلى ذلك الوضوح في العود إلى الينابيع، إذ يجيء هذا التطهر عبر النار، التي تميت وتحيي، مستلهماً أسطورة طائر الفينيق، لقد ظل الشعور بالمأساة والحزن والعبثية أحياناً عوامل أخرى لا مجال للابتعاد عنها، لأنها تشكل المنحنى النفسي لخليل في كل شعره، وقد يكون أحد أسبابها البعيدة التأثر بالشعراء الفرنسيين خاصة (مالرميه) الذي يقول «عندما وجدت العدم وجدت الجمال» أما خليل حاوي فيوضح ذلك بالقول «كان مالرميه يدعو للعودة للعدم الأول وليس العدم الأول هو الفناء المحض أو العجمة أو الاستسلام للا تعبير، وإنما هو حالة عري وتطهر من المعطيات والمسلمات ومن الكائنات المستقرة والمقررة وهي تستغل الشاعر وتخاتله وتوهمه»(١٩)

لقد توقف خليل حاوي في رؤيته الحضارية عند رمزين شعريين كبيرين من رموز الأدب العربي هما أبو الطيب المتنبي وأبو العلاء المعري، أراد أن يحاكي الحيوية والقوة عند المتنبي، والمأساة عند أبي العلاء، ويصل حسه المأساوي إلى حد الرفض المطلق، والذي يقرأ قصيدته (الأم الحزينة) تعود به الذاكرة إلى قصيدة أبي العلاء (غير مجد)، يقول حاوي:

ليس في الأفق سوى دخنة فحم
من محيط لخليج
ليس في الأفق
سوى ضفة نهر وبيوت لا تبين
صدئت في خيم المنفى المفاتيح
بأيدي العائدين

ليس في الأفق
سوى صمت السؤال
عن حماة القدس
والعار المغني خلف آثار النعال[٢٠]

انتظار العائدين، وهم الفلسطينيون، وهو انتظار للبعث الحضاري من جديد على الرغم من حس المأساة وجو الكآبة المطلق والرفض، لكنه رفض يقود إلى الولادة، وفي انتظار ذلك تشرق المأساة، لذلك نجد في شعره الأسطوري نزعات عبثية سريالية أحياناً كتلك التي شخصها هو في شعر المتنبي، فيستشهد ببيته الشعري الشهير:

إذا زلقت مشيتها ببطونها   كما تتمشى في الصعيد الأراقم

يقول حاوي «نجد الصور سريالية، هناك سريالية مزيفة صادرة عن افتعال الفعل الواعي، تأتي عن صور مصطنعة لتحدث تشوشاً مصطنعاً، وهناك السريالية الأصلية كما نراها في الملك لير لشكسبير، عندما يختلط الوجود وما فوقه وما دونه، السريالية عند المتنبي أصيلة تنزلق على الوجدان العميق».[٢١]

ربما طرح خليل حاوي على نفسه السؤال: كيف السبيل إلى تخطي الحاضر بكل إشكالاته، كيف الخلاص من براثن الجمود والانحطاط، والشاعر مكتشف لا يكل يفتش عن السبل لا يستسلم للظرف المفروض كقدر ثقيل أو رؤيا سوداء...حاول حاوي عبر شعره الأسطوري، خاصة في تصوره للانبعاث وصورة البطل، أن يرسم في الأفق طريق الخلاص، أن يبشر بضوء يلمع من بعيد، يتسلل رويداً رويداً، ليشع في كل الأرجاء، لذلك وضع رؤيته الخاصة حين قال «كان الشرط الأول

للتغلب على المأساة تعميق الحس بما تنطوي عليه من هول وفجيعة، وهذه حال لا يعيها ويعانيها سوى قلة من الأفراد، يتخطون الهزيمة من حيث هي حدث مباشر إلى أسبابها الحضارية المتشابكة المعقدة من فكرية واجتماعية وسياسية وغيرها»[٢٢].

كأنه يقول، إن تعميق المأساة هو الطريق للخلاص منها، وهو بذلك يعيد إلى الذهن قضية المعرفة معرفة النفس ومعرفة الآخر. هذه المعرفة هي السفر الذي يرسم الخروج الصعب من الشرط الأرضي.

الهوامش:

(١) د٠ حسين مؤنس. الحضارة. سلسلة عالم المعرفة. ص ١٣.

(2) Bronislaw Malinowski. Magic. Science and religion. P. 146 .

بدلالة أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي. ريتا عوض. ص ٢٠.

(٣) المصدر السابق

(٤) د٠ حسين مؤنس. الحضارة. ص ٣٤٩.

(٥) ينظر. أرنولد توينبي. مختصر دراسة التاريخ. انهيار الحضارات. وينظر المصدر نفسه. ص ٣٥٤.

(*) كتب حاوي رسالته للدكتوراة عن جبران خليل جبران بعنوان (جبران في إطاره التاريخي وأخلاقه وآثاره) قدمت إلى جامعة عامبرج مطلع الستينات.

(٦) رينيه ويلك وأوستن وارين نظرية الأدب. ص ١٤٧.

(٧) ديوان حاوي. قصيدة (المجوس في اوروبا). ص ١٠٩.

(٨) المصدر نفسه. السندباد في رحلته الثامنة. ص ٢٤٧.

(٩) ينظر. محمد عابد الجابري. نحن والتراث. ص ٨٧.

(١٠) جبرا إبراهيم جبرا. ترجمة. ما قبل الفلسفة. ص ٢٨٥.

(١١) ديوان حاوي. البحار والدرويش.. ص ١٦.

(١٢) إيليا حاوي. خليل حاوي في مختارات من شعره زنثره. ص ١٢١.

(١٣) ينظر. د٠ علي الزبيدي. محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي. وينظر تحليله لمأساة برومثيوس. ص ٦٩.

(١٤) ينظر. مجلة المعرفة السورية العدد ١٣٣. ١٩٧٣م. ٩٨.

(١٥) الرعد الجريح. رسالة الغفران. ص٩٢.

(١٦) المصدر نفسه. ٩٣.

(١٧) محمد عابد الجابري. نحن والتراث. ص ٧١.

(١٨) الرعد الجريح. قصيدة الأم الحزينة.ص ٢٥.

(١٩) إيليا حاوي. خليل في سطور. ص ٢٦.

(٢٠) الرعد الجريح. قصيدة الأم الحزينة. ص ١١.

(٢١) مجلة المعرفة السورية. العدد ١٣٣. ١٩٧٣م. ص ٩٨.

(٢٢) المصدر نفسه. ص ١٠٢.

الفصل السادس

متوالية الزمن

متوالية الزمن

لعلَّ الأسطورة من أكثر المفاهيم ارتباطاً بالزمن، فهي لا تكتسب معناها الحقيقي إلا بفعله، وزمن الأسطورة زمن قديم عادة، ولكنه متحرك ولولا ذلك لظلت الأسطورة أشبه بالخرافة، والشعراء الذين اهتموا بالأسطورة، اهتموا بالزمن أيضاً، وخليل حاوي واحد من الذين جعلوا الزمن موضوعاً مهماً من موضوعاتهم، بل إشكالاً كبيراً مقلقاً يتداخل مع البنية الحضارية ورؤيا الشاعر، ويتجلى الزمن في شعر خليل حاوي زمناً مأساوياً، فهو تارة يجمد وتارة يمرض وتارة يموت، وخليل حاوي يؤنسن الزمن، يقربه، يتمعن في ملامحه، هو الحي اليقظ في عقل الشاعر وحواسه؛ لأن أساس الوجود القائم على الثابت والمتحول، مرهون بالزمن.

لذا فموضوعية الزمن والإحساس به وتقصي نتائجه من أكثر الموضوعات التي شغلت الفلسفة والأدب أيضاً، وظل الزمن هو الدائرة التي لم يكتمل قوسها الأخير، ظل مفتوحاً للتفسير والرؤيا والاجتهاد والإضافة، وفي الأسطورة فإن الزمن هو المغير الذي يقلب الأشياء، حتى أغلى وأشد العواطف تتلاشى في ظل الزمن، وتذوب بل قد تنقلب إلى الضد، هاهي (بنيلوب) في الأسطورة اليونانية تتنكر لزوجها العائد من رحلة الموت والحرب، وهي التي كانت تنتظر قدومه طوال سنوات على أحرّ ما يكون الانتظار، ويحدث الشيء نفسه في قصيدة خليل حاوي (ليعازر) حين تنتظر زوجه مريم عودة زوجها وقيامه من الموت بعد بعث السيد المسيح له، فتتنكر له وتصاب بالرعب منه وتتساءل «ولماذا عاد من حفرته ميتاً كئيب»، العود مرتبط بالزمن وفعل الزمن فعل مغير بشكل مطلق، حتى في أجزائه الصغيرة، وهو لا يغير فقط بل هو ذاته المتغير، حتى قيل أن اللحظة الراهنة هي اللحظة الزئبقية

التي لا يمكن الإمساك بها، لأن نصفها في الحاضر، والنصف الآخر في الماضي، لكن انتماءها إلى الماضي هو الأقوى لأن كل حاضر صائر إلى ماضٍ ضرورة وبداهة.

ومن الجدير بالملاحظة أن مفهوم الزمن قد تغير تغيراً كبيراً مع الثورة اللغوية التي حدثت في القرن العشرين، وهي ما عرفت بالثورة اللسانية الكبرى، فإذا كان النحويون القدماء يقسمون الزمن إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل فإن (لاينس) يرى أن هذا التقسيم غير دقيق«فالزمن لا يوجد في كل اللغات، كما إن هذه التقابلات ليست زمنية محضة. وأن الذي قاد إلى هذا الاعتقاد الخاطئ هو القول بانعكاس التقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة بالضرورة »[1]، أي أن الواقع شيء واللغة شيء آخر، وليس هناك خط أفقي تتوسطه درجة صفر تمثل الحاضر وما قبلها هو الماضي وما بعدها المستقبل، يبين يرسن «أن الماضي يقع قبل الآن، وأن المستقبل بعده. ويقسم بعد ذلك الماضي والمستقبل بإدخال قبل وبعد عليها معاً. فنصبح نتحدث عن ما قبل الماضي وما قبل المستقبل ومابعدهما»[2].

والاهتمام بالزمن ليس وليد اليوم فهو ممتد في القدم لقد قال البعض، كما قال ارنست كاسرر «إن تجربة الزمن غنية دقيقة حتى عند البدائيين، فهم يعتبرون الزمن في توقيت وإيقاع حياة الإنسان وحياة الطبيعة وكل مرحلة من مراحل عمر الإنسان ـ الطفولة المراهقة النضج الشيخوخة، هي زمن ذو صفات خاصة به (.....) وهذا الزمن الذي يراه البدائي كسياق لمراحل حياتية متباينة الجوهر يسميه كاسرر الزمن البيولوجي»[3].

والزمن مرتبطٌ أشد الارتباط بالتاريخ«لأن التاريخ هو الزمن، والثمرات الحضارية تحتاج إلى زمن كي تطلع، أي أنها جزء من التاريخ ونتاج جانبي للتاريخ، كما أن ثمر الزروع والأشجار لا يطلع إلا بفعل الزمن، إذ لا

يمكن أن تزرع وتحصد ثمرة ما في نفس الوقت، فإن ثمار الحضارة لا تظهر إلا بإضافة الزمن إلى جهد الإنسان»[٤]

وموضوعة الزمن، هي الموضوعة المثيرة عند كل من برجسون وهايدجر، وهما من طلائع الفلسفة الحديثة، على الرغم من اختلاف نظرة كل واحد منهما « فبرجسون يزعم أنه اكتشف الديمومة والمعنى الإيجابي للزمن، أما هايدجر فعلى العكس يُعنى بالجانب السلبي للزمن، وما ينتج عنه من قلق، لأن فلسفة هايدجر، هي فلسفة القلق أكثر من أن تكون فلسفة الخلق. وهي لهذا السبب تهتم بجانب واحد من جوانب الزمان، وللمسيحية خاصة القديس أوغسطين فهم جوهري مهم للزمن»[٥].

وقد يكون الأدباء نافسوا الفلاسفة في الاهتمام بالزمن، خاصة دستوفسكي في روايته (الأخوة كرامازوف)، وكافكا في الكثير من أعماله، أما مارسيل بروست فقد أوجد زمناً خاصاً في روايته الشهيرة (البحث عن الزمن المفقود)، فبروست يحاول استعادة الزمن عبر تركيب جديد للزمن الضائع، وربما عناوينه التي وضعها لأجزاء الرواية توحي بذلك، مثل عنوان الجزء الثاني " في ظلال ربيع الفتيات"، ومحاولة بروست «لم تأت إلا بعد أن أصبحت موضوعة الزمن هاجس الفلسفة الأثير لديها.. حتى الفلسفة المادية التي اعتمدت مفهوماً للزمان مرتبطاً بالجدل والديالكتيك... وجدير بالذكر أن كاتباً مرموقاً مثل بروست يعتقد في ختام حياته أنه قد استعاد وركب من جديد الزمن الضائع، وفي الجزء الثاني من الزمن المستعاد يكاد يصل إلى نوعٍ من العاطفة الدينية. والحق ان مشكلة الزمان أصبحت جزءاً أساسياً في الدين، وخاصة المسيحية وأسرار التكفير والغفران والموت والبعث والعناية النهائية والرؤيا، وهي

مشكلات تنبع أساساً من الزمان وعن السر الذي ينطوي عليه الماضي والحاضر والمستقبل»[٦].

لقد وعى الشاعر العربي مبكراً مسألة الزمن« وهناك شاعران في الشعر العربي يتميزان عن غيرهما من حيث الإحساس بالزمن، امرؤ القيس بكلمتيه (قفا نبك) لأنه خرق العادة ورد الحركة البدوية التي تنزلق فوق المكان، وأقام الحوار مع هذا المكان، واجتاز المسافة الزمنية في فعل حنين. الشاعر الاخر هو المتنبي الذي هز القعود واخترق السمت، متحركاً في اتجاه المطلق»[٧].

إن تعامل الشاعر العربي مع الزمن، يمكن إعادته إلى اتجاهين أساسيين، الأول نفسي، والآخر حضاري، وكلا الاتجاهين يشتركان في عامل واحد مهم، هو الإحساس بالمأساة فظهور الشيب في عارض الرأس، إحساس نفسي بالزمان ولكن تصوير صروف الدهر وقدريته وعبثيته أحياناً هو إحساس حضاري. ومع ذلك فإن لكل شاعر نظرة للزمان تبدو مختلفة عن نظرات الآخرين، وحين التمعن في كل منها، فإنها تعود إلى أصولٍ متشابهة. قال تميم بن مقبل، وهو شاعر عاش في العصر الذي سبق الإسلام:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر   تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

لا شك في أن إحساسه بالزمان، إحساس مأساوي فهو يحتمي بالحجر من سوء طوية الزمان، يقاوم الفناء بالحجر، ولكن هل الحجر لا يقبل الفناء، هل هو الخارج من قانون الموت والفناء ؟ الشاعر يدرك أن الزمان يكاد يفتت الحجر مثلما يفتت الأجساد والأرواح والوجود، ولكنه يقاوم هذا الاعتقاد، فالحجر عصي على حوادث الدهر، لأنه ملموم عنه.. وثنائية الخلاص من الزمان بواسطة الحجر والسقوط فيه في الوقت نفسه، يصدر عن

موقف حضاري، أدركه الشاعر العربي منذ وقت طويل، وشاعرنا خليل حاوي يحتمي بالصخر أيضاً من دوار الزمن، حين يقول:

أنبت الصخر ودعنا نحتمي
بالصخر من حمى الدوار
سمر اللحظة عمراً سرمدياً
جمد الموج الذي يبصقنا
في جوف غول[٨]

أما أبو الطيب المتنبي فهو إن اختلف عن تميم بن مقبل في طريقة معالجته للزمان، إلا انهما يصدران من موقف واحد، يقول المتنبي:

ولو برز الزمان إلى شخصاً   لخضب شعر مفرقه حسامي

الزمن إذن هو العدو الذي يتربص بالشاعر فلا يملك إلا أن يجرد حسامه لقتله. الزمن في حالة المتنبي أكثر تجسداً وأكثر وضوحاً، على الرغم من أن فهم تميم بن مقبل يتركز في توقف الزمن أو جموده، إذ إنَّ جريانه وحده هو الذي يأتي بالحوادث، لأن الدهر غشوم، وما الدهر إلا الزمن، ولأن الشاعر مصاب بشقاء الوجدان كما يقول "كيركاجارد" فهو يتمنى لو يكون حجراً جماداً لا يحس ولا يسمع. وابو العلاء المعري صوّر الزمن تصويراً دقيقاً، كأنه تصوير معاصر، فالزمان عند أبي العلاء يفنى ويُفني في وقت واحد يقول:

أرى الوقت يفني أنفساً بفنائه ويمحو فما يبقى الحديث ولا الرسم

وللمعاصرين العرب شعراء ونقاداً اهتمام بالزمن خاصة العقاد ومحمد مندور وآخرين. أما خليل حاوي فهو يصدر عن فهمه للزمن من ثلاثة مصادر أساسية:

(١) الشعر العربي خاصة المتنبي وأبا العلاء، إذ يقيم الشاعر لكل منهما منزلة مهمة في نفسه.

(٢) الاطلاع على التجارب الغربية الحديثة، موقف الفلاسفة والشعراء في الغرب من الزمن.

(٣) الواقع... أو الرؤية الفلسفية للواقع، وهي في ظني أهم الأسباب التي صاغت رؤية حاوي للزمن.

في ديوان خليل حاوي (بيادر الجوع)، يطل الزمن مجسداً واضحاً في قصيدة الكهف، والعنوان محاكاة لقصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم:

ماذا سوى كهف يجوع، فم يبور
ويد مجوفة تخط وتمسح
الخط المجوف في فتور
هذي العقارب لا تدور
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد، تستحيل إلى عصور[٩]

فهم الشاعر للزمن في النص السابق وفي نصوصه الشعرية يقترب من الفهم المعاصر للزمن في الرواية الجديدة « الزمن اللغوي مطابق للزمن الواقعي هذا رأي النحو التقليدي كما يرى اللسانيون، وعلى أساس هذا الفهم، وظف الروائيون التقليديون الزمن. مورس الوصف بكثرة في روايات القرن (١٩) وكان هدفه كما يرى "الان روب غريه"، هو زرع الديكور وتحديد إطار الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات. وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث والأقوال والحركات»[١٠].

الزمن الراكد هو جوهر رؤية خليل حاوي، فكأنه بذلك ينتقل إلى مسار جديد، فالمهم ليس الشيء الموصوف، بل المهم هو حركة الوصف ذاتها، وهذا ما يقترب من حركة الزمن في الرواية الجديدة، «فلا يتعلق الأمر في الرواية الجديدة بزمن يمر، لأن الحركات على العكس من ذلك ليست مقدمة إلا جامدة في اللحظة»[11].

الزمن المتجمد أو الجامد هو محور رؤية خليل حاوي للزمن. من هنا يبدأ إحساس حاوي المتفرد به، فحاوي يشكو توقف الزمن وتوقف عقارب الساعة عن الدوران بينما السائد هو الشكوى من دوران العقارب الذي لا نهاية له، والشكوى من اللحظة الهيروقليطية "أنت لا تنزل إلى البحر مرتين".الزمن في تجربة حاوي نقلة من الجمود والتحجر إلى الأمل والحياة فهو يشير إلى عدم تكيفه مع واقع الانحطاط مع حالة الاستسلام ومع اللاشيئية التي يكونها الجمود. والشاعر هنا يجسد فلسفة عصره في أوضح صورة، فالواقع العربي واقع ساكن يراد له أن ينهض، هو يحتاج الزمن لكي ينهض وكي تدور العقارب، وقد عثر الشاعر على تعبير أدبي غاية في التجلي "كيف تمط أرجلها الدقائق"، هي قدرة على الخيال منحت النص موحيات كثيرة. يقول أحد الدارسين لشعر حاوي «بقليل من الكلمات وكثير من الشكوى يقدم لنا الشاعر حاوي حسه المأساوي بالزمان، ولو أردنا جمع النماذج الشعرية التي تعنى بالزمان لمعناه التراجيدي والنفسي، لوجدنا أمامنا ركاماً هائلاً. فقليل هو الشعر الذي تجاوز مشكلة الزمن أو توهم أنه فعل، لأن الزمان لا ينتظرنا حتى نقر بوجوده إنه يخترقنا ويحملنا بتدفقه المستمر، وما يبقى هو درجة وعينا به»[12]

غير أن تجربة حاوي في قصيدة الكهف، سبقتها محاولات للشاعر للتعامل معه، خاصة في قصيدة (البحار والدرويش) أولى قصائد الشاعر في

مجموعته الشعرية الأولى (نهر الرماد)، في هذه القصيدة يظهر رمزان كلاهما يستمد من الزمن معنى وجوده، البحار هو المطوف في أرجاء الأرض، هو المكتشف الباحث أبداً فهو صنو أوليس في الأسطورة، لكن زمنه هو الزمن الممتد من الماضي إلى الحاضر، ووجوده يتشكل في الحاضر لأنه المكتشف، أما الرمز الثاني فهو الدرويش، وهو رمز للفراغ والتحجر والمكوث والتأمل غير المنتج، إنه المنقطع، وانقطاعه غير مفجر للحيوية والنماء والحياة، خاصةً إذا كان هذا الدرويش قابعاً من ألف ألف، وهو المنتمي للماضي أصلاً وإحساسه بالزمن معدوم "غائب عن حسه لن يستفيق"، هو شبيه بزمان أهل الكهف مع اختلاف يتعلق بالنهاية، إذ يظل الدرويش غائباً عن حسه إلى نهاية الأرض.«الزمن في فكر حاوي هو الزمن الممتد الذي لا نهاية له (...) إنه يوحد بين الزمن والغيب، فكما أن الغيب لا زمان له، كذلك الزمان الحضاري»[١٣]

إن الإحساس الفاجع بالزمن هو محور التجربة الشعرية عند حاوي، فزمن حاوي زمن مأساوي مطلق، وشعر الزمن المستعاد على لغة بروست، يرثي جمود الزمن، وموته، لكن حاوي لا يتوقف عند ذلك، فلا بد أن يكون الانبعاث رمزاً متجدداً لتجدد الزمن من جديد، ورؤياه الحضارية على الرغم من أنها تندب حظ الكون في زمن ميت، إلا أنها تنتظر أن يطل زمن جديد، وهذا ما ينسجم مع روح الأسطورة، خاصة الأسطورة الشرقية، وإن بدا خليل في بعض شعره، وكأنه مستسلم للزمن الذي لا انتصار عليه، وهذا مرتبط بالتجربة الشعورية الآنية التي يعيشها الشاعر، وبمعنى أدق مرتبط بالاغتراب، الذي يشكل أحد أطراف معادلة الزمن « فالبعد في المكان، من ضباب كيمبرج، هو الذي نبه من مكامنها معاني البراءة الأولية، وبه يثبت أن الزمان الذي نحياه لا يكتسي وجوده الحق إلا إذا ابتعد

ثم يستعاد فيستولد طرياً وذلك أن هذا الشاعر الذي اعتصر العديد المتنوع من الثقافات الإنسانية لم ير واقع التاريخ، ولا عاش مشكلة الزمان، ومأساة العالم المعاصر، إلا من خلال عهده الأولي، عهد الطفولة وصفاء الصبا، وفيه البكارة والفطرة والرجولة والنخوة وفيه هذه (الطيبة) النقية التي ضيعتها الحضارة فآلت إلى أفول»[١٤]

لكن الزمن عند حاوي يظهر في ثلاثة أوجه، زمان جامد، وزمان مريض، وزمان ميت، وهذه الأبعاد الثلاثة للزمان لا تظل على شكلها المأساوي الوحيد، فالزمن مثلما يغير الأشياء نحو النسيان والموت الذي لا حياة بعده، كذلك يمكن أن يحركها نحو الحياة بعد جمود طويل.. وهذا لا يعكس تناقضاً في شعر حاوي في رؤيته للزمن، لكنه يعيد إلى الأذهان ما قلناه سابقاً، بأننا لن نستطيع أن نعي إشكالية الحضارة والوجود الخاص بنا إلا عبر وعي المشكلة وعياً مأساوياً كما فعل الفارابي من قبل، والحس المأساوي بالزمن لا ينفصل عن رؤية حاوي الشعرية الحضارية ولا عن ثقافة عصره، وحجم الإحباط الذي عانت منه الأمة ثم الأمل بالانبعاث.

الهوامش:

(١) د٠ سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. ص ٦٣.

(٢) ينظر المصدر السابق. ص ٦٣.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا. (ترجمة) ما قبل الفلسفة. ص ٣٦.

(٤) د٠ حسين مؤنس. الحضارة. ص ١٣.

(٥) ينظر. برديائيف. العزلة والمجتمع. ص ١٢٢. وينظر أيضاً: هايدجر. الكينونة والزمان. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد ٤. ١٩٨٨م. ص٧٢.

(٦) المصدر السابق. ص ١٢٥.

(٧) خالدة سعيد. حركية الإبداع. ص ٩١.

(٨) ديوان حاوي. قصيدة ليعازر. ص ٣١٨.

(٩) نفسه قصيدة الكهف. ص ٢٨٨.

(١٠) سعيد يقطين.تحليل الخطاب الروائي. ٦٧.

(١١) المصدر السابق. ص ٦٧.

(١٢) خيري منصور. مقالات في الحداثة. ص ٦٥.

(١٣) ريتا عوض. خليل حاوي. ص ٣٣.

(١٤) أنطوان غطاس كرم. الواقع ورؤيا الواقع. ديوان حاوي. ص ٣٦٧.

الفصل السابع

مـوت الشـاعـر

موت الشاعر

موضوعة الزمن التي حاولنا الإمساك ببعض خيوطها في المبحث السابق، تقود إلى مشكلة الاغتراب Alienation التي حظيت باهتمام الباحثين الاجتماعيين والباحثين في الأيديولوجيا، وقد كان الاغتراب موضوع عدد كبير من الأعمال الأدبية، مثل رواية (الغريب) لألبير كامي، إذ يتجلى الاغتراب في الشخصية الروائية "ميرسو" بينما توقفَ أدباء كثيرون عند هذا الموضوع وشكل فيما بعد جوهر إبداعهم، مثل الكاتب الايرلندي صموئيل بيكت وكافكا قبله وآخرين.

وبينما ارتبط مفهوم الاغتراب بالعمل إبان الثورة الصناعية في أوربا، حين يشعر العامل بالاغتراب في مواجهة الآلة التي تسحقه وتدمر كيانه النفسي، فقد تسرب فيما بعد إلى العالم النامي، وهو لم يشهد بعد ثورة صناعية كما حدث في أوربا، لكنه شهد صراعاً بين قيم جديدة وأخرى قديمة، وقد ينهار نظام القيم بأجمعه، فيحل الاضطراب والفوضى، مما يكون ممهداً لظهور الاغتراب بين الأفراد.

اهتم هيغل كثيراً بالاغتراب وكذلك ماركس في حقلين أيديولوجيين، أما عالم الاجتماع الشهير إميل دوركهايم فقد قدم أفضل دراساته عن هذا الموضوع، وميز بين ثلاثة أنواع من الاغتراب تؤدي بصاحبها إلى الانتحار[1]

وعلى الرغم من إشادة العديد من علماء الأنثروبولوجيا والنفس بتقسيمات إميل دوركهايم، إلا أن هناك اغتراباً آخر لم يشر إليه ولم يضعه

ضمن تقسيماته، هو اغتراب المثقفين. وأحسب أن هذا النوع من الاغتراب له تميزه واستقلاله وإن اشترك في بعض خصائصه مع التقسيمات الأخرى.

ولم نجد في الدراسات الأدبية والفكرية في الوطن العربي اهتماماً بهذا الموضوع، بله الاغتراب عامة، على الرغم من أهميته القصوى في الدراسات الإنسانية، فكلما تقدمت المدنية ازداد اغتراب الإنسان، وهي حقيقة يشهد بها عصرنا الذي نعيش.

ومن علائم اغتراب المثقفين أن عالمهم خاص لا يشبه عالماً آخر، فهو مزيج من الواقع والحلم والطفولة والرجولة... «إن النزوع إلى التغيير والأحلام والاكتشاف والابتكار وإنشاء صور الفن، كل ذلك من صنع الرجال الذين يحتفظون بخصائص الأطفال، وإلى هذا يُعزى ما يتصف به معظمهم من جرأة وعدم مبالاة بالموت واستعداد إلى تضحية النفس في سبيل الآخرين»[٢]

وكان فرويد ينظر إلى الكاتب نظرته إلى عُصابي، يصون نفسه بواسطة العمل الإبداعي من الانفجار، ومن أي شفاء فعلي أيضاً. يقول فرويد«الفنان في الأصل رجل تحول عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الإشباع الغريزي، كما وضع أولاً، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه، غير أنه وجد طريقاً للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع وهو يصوغ تهويماته، بمواهبه الخاصة نوعاً آخرَ من الواقع، ثم يمنحها الناس تبريراً باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية. وهكذا وبواسطة مسلك معين يغدو فعلا البطل أو الملك أو الخالق المفضل الذي رغب في أن يكونه، متجنباً بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم "الخارجي" فالشاعر

إذن حالم يقظة، يحظى بقبول المجتمع، وبدلاً من أن يغير شخصيته يؤبّد خيالاته وينشرها»[٣]

رأى فرويد هذا لا يكون مقبولاً كله، ذلك لصعوبة معرفة إحساسات الفنان بدقة في لحظات الإبداع وغيرها، كذلك فإن تعميم الحكم محط تساؤل ونقاش، لكن هذا لا يعني قطعاً أن الفنان منعزل في صفات متفردة عن الفنانيين الآخرين، الفنان الحقيقي لا بد يشترك بصفات عدة مع أضرابه، لذلك يمكن القول أن أغلب الأدباء الذين انتحروا في أوربا وأمريكا خلال القرنين الماضيين انطلقوا من سبب رئيسي واحد ومهم يتشابه فيه الجميع هو الشعور القوي بالاغتراب، إلى جانب أسباب فرعية أخرى، توجد عند بعضهم ولا توجد عند آخرين، هذه الأسباب الفرعية قد تعجل فعل الانتحار، أو تؤجله، وفي كلا الحالين فإن الانتحار قد حصل حتى لو تأجل فعله المادي، وقد يكون هذا سبب الغموض الذي يكتنف كل عملية انتحار يقدم عليها أديب ما، فهذا الناقد الأمريكي المشهور "ماثيسن" الذي من جملة أعماله كتاب مهم عن ت. س إليوت* ينتحر وهو في الخمسين من عمره، وفي ذروة نجاحاته الأكاديمية والعلمية. أما شاعر روسيا الشهير "مايكوفسكي" فقد كان في أوج قوته ومجده الشعريين عندما أطلق النار على قلبه ومات فوراً عام ١٩٣٠م وهو في السابعة والثلاثين من عمره «كان في أزمة خانقة لم يجد له مخرجاً منها غير أن ينتحر كما ذكر في وصيته المشهورة»[٤] والمعروف أن الكاتب الأمريكي "همنجواي" انتحر في ظرف غامض. كذلك انتحر من قبل شاعر روسيا الملقب بالشاعر القروي "ايسينين"، والقائمة تتسع لتشمل عدداً من الفلاسفة والأدباء ومخرجي أفلام سينمائية وممثلين.

وتفسر الدراسات النفسية أن معظم حالات الانتحار، ربما تكون ناتجة عن الاكتئاب الذي وجد لدى أكثر من ٧٢٪ في مجموعة الكتاب والروائيين. وعلى الرغم من ذلك فإن الأمر برمته مازال موضع شك وتساؤل إذ «إنّ نسبة المرض النفسي بين العباقرة نسبة ضعيفة مما يدعونا إلى أن نطرح جانباً تلك النظرية التي ترى أن العبقرية نوع من الجنون»(٥) ، والتناقض هنا واضح بين النسبة المئوية للاكتئاب والرأي السابق.. غير أن هذا يمنح المطلع رؤية قد تكون أكيدة في أن هناك نوعاً ما من أنواع الاضطراب تصيب الشخصية الإبداعية ليس في الأدب فقط، بل حتى في العلوم الصرفة.

وفي الأدب العربي الحديث، يعد انتحار خليل حاوي ظاهرة فريدة ونادرة جداً، كما أن هذا الأدب يفتقر إلى دراسة شاملة في هذا الموضوع. والجدير بالملاحظة هنا، أن الأسطورة استخدمت أحياناً وسيلةً من وسائل الهرب من الاغتراب، لكنه هرب يؤدي إلى لا طريق، هو هروب مؤقت على مستوى الحلم، وقد يكون تجسيداً للرفض والعبثية المرتبطة به «إن استخدام الشاعر للأساطير يهدف إلى تحقيق غايات عديدة إذ يطمح فيها، إلى العثور على الذات، وإلى التصريح بتبرمه في أخطر القضايا، وتقديم البديل لعالم اليوم المتناقض، أو رفض قوانين القهر والصراع وما يخفي في نفسه من انكسارات حضارية راهنة. مستعيناً بالرموز الفنية التي تجعل التجربة الشعرية حية تؤثر في المتلقي فتخرجه من قهر قناعته إلى تأمل جديد، يحاول مع الشاعر إعادة تشكيل العالم الأفضل»(٦)

غير أن العالم الأفضل المفترض الذي غالباً ما يأتي على ألسنة الدارسين، لا يكون دائماً هدف الشاعر المعلن، فالشاعر لا يبني عوالم أفضل للبشر، فهو لا ولن يستطيع ذلك الشاعر يرى ويصرخ وينبه، وقد يبح

صوته دون أن يسمعه أحد وهو ما يحدث عادة، ليس فقط لأن الأسماع تحولت إلى حجر، بل لأن الواقع عصي على التغيير، ولأن الزمان غالباً ما يكون ضد تطلعاته، والذي قد يقتل الشاعر ليس العالم الأفضل الذي لم يتحقق، إنما ذهاب كلماته سدى في فراغ سديمي عميق، وإحساس باللاجدوى، وهو مصدر الإشكالية الكبرى والعذاب الأكبر.

ويبلغ الألم حداً يتساوى فيه الموت والحياة، والوجود والعدم. فيصبح القبر مكاناً أليفاً عامراً بالأخوة والأحباء، تزهو بهم جنباته، القبر معادل لعاطفة قوية تود الالتحام بالفناء المطلق، يقول حاوي:

ولماذا يتقي ما ضَمَّ في عتمته وجه أبيه
وجباهاً غضة مستعرة
وصغاراً في قبورٍ نضرة

القبور على قدمها نضرة في مخيلة الشاعر، توحي له بقرب الموت والاتحاد به "كان خليل حاوي شغوفاً بأخته التي ماتت منذ الصغر (أُوفيليا) وظلت ذكراها حيةً في ذهن أخيها الطفل خليل.. كان يتحرى عن شقيقته تلك أينما ذهبت. وكان يبكي بكاءً مراً لغيابها، فيقال له: إنها تعود بعد أسبوع ثم بعد أسبوع، وهكذا كانوا يماطلونه عليها حتى غابت عن ذهنه الموجع. وكان خليل يقول «إنني قضيت عمري كله انتظر عودتها وإلى الآن انتظر»، وكم خطر له أن يمضي إلى (المديرج)، ويكشف عن قبرها هناك ويرجع بها إلى مدفن العائلة في البلدة، وهذه الأمور نذكرها لأنها كانت مثل التيقظات العجيبة في ذهن خليل سنوات قليلة قبل موته، وكأنه صار مثل السياب يتذكر الأموات ويحسبهم وكأنهم أحياء، بل إنه كان يتأسى لموتهم وكأنهم ماتوا البارحة»[9].

وليس خليل حاوي وحده الذي فتن بالقبر والموت، فهناك أبو القاسم الشابي «كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل ما تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهجة وغموض مغرٍ»[١٠] ، ومن الشعراء العرب الآخرين محمد الهمشري الذي وجد «أن سعادته بالرجوع إلى قريته في قصيدة (العودة) تعيد إلى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة، تلك القمة التي يبلغها الإنسان بالموت» إلا أن أيا منهما لم يقدم على الانتحار وقد يكون السبب الديني فاعلاً في هذا المجال، كما أن الموقف من الموت، لا يعني ضرورة الإقدام على الانتحار، كما هو الحال مع الشاعر الإنكليزي جون كيتس، الذي يقول في إحدى قصائده «"الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً، ولكن الموت أعمق، الموت مكافأة الحياة الكبرى"، ويهتف في قصيدة مشهورة، "كنت نصف عاشق للموت المريح وناديته بأسماء عذبة في أناشيد عديدة"، ثم يضيف "الآن يبدو لي أكثر من أي وقتٍ آخر أن من الخصوبة أن أموت"»[١١] .

ومن البداهة بعد ذلك القول إن خليلاً أقدم على الانتحار في محاولة للتحرر والانعتاق، ولم يحدث ذلك بشكله المأساوي المطلق إلا بعد الشعور العميق بالاغتراب، وهو مغترب في المكان، ومغترب في النفس، ومغترب في الفكر:

(١) الاغتراب المكاني

عانى خليل حاوي منذ سنوات شبابه الأول حين مرض والده ولم يعد قادراً على العمل لإيفاء حاجات العائلة، مما اضطر إلى المكوث في البيت دون عمل، فقام خليل بالدور مرغماً، وسافر بعيداً عن بلدته (الشوير) عاملاً في البناء، «فلقد أملقت العائلة ولم يعلم أحد إلا الأهل الأقربون، فما كان من

خليل إلا أن قرر اعتزال الدرس ومغادرة المدرسة للعمل، لعله يبوءبشيء من الديون ومن نفقات العائلة، وفي صباح كان أستاذه يوسف أبو رزق ماراً في سوق البلدة، وكان يتعهد خليلاً ويحسبه ابنه، ويفاخر به كل فخر، كان ماراً بالسوق، وإذا به يشاهد خليلاً يعمل مع عمال البلدية في رصف (البلوكاتج) أي حجر لتعبيد الطريق، كان خليل يافعاً، جسده طري، ندي، ويداه ألفتا القلم والكتاب، وعلى وجهه نوع من سمات الرفاهية، لم يكن على وجوه العمال الآخرين»[١٢].

وبعد أن شفي والده، كان خليل مجبراً على العمل في محل لإسكافي لتحصيل الرزق، ومما زاد في اغتراب خليل المكاني، أنه كان على خلاف دائم مع أساتذته ومع الكهنة الذين يدرسونه، فقد «اتفق أن الكاهن كان يدرس الطلبة عن الكنيسة الكاثوليكية، وعبر ذلك الفصل من التعليم المسيحي، كان يطرح سؤالاً هو الآتي: من هم الهراطقة وكان على الطالب أن يجيب (إنهم الذين لا يخضعون لسلطة البابا والكنيسة الكاثوليكية)، وعرف خليل أن الأرثوذكس الذين ينتمي إليهم كانوا يسمون الهراطقة، طلب منه المعلم اليسوعي أن يجيب على ذلك السؤال فأبى، وطلب منه أن يقرأ الجواب فأبى أيضاً فعاقبه الكاهن على ذلك بالضرب المبرح، وفرض عليه الركوع قصاصاً في الزاوية فأبى أيضاً، فجعل الكاهن يضربه حتى كاد يغمى عليه»[١٣].

إن اغتراب المكان يشكل المعضلة الأولى لحاوي في بداياته الأولى، فلبنان ذو وضع خاص بالنسبة للطوائف، فقد كان التناحر يندلع بين الحين والحين، وكان الخارج الاستعمار الفرنسي يغذي هذا التناحر إن لم يكن قد وضع أصوله وقنن طرقه، غير أن خليلاً عمل جاهداً كي يظل خارج اللعبة الطائفية المنتنة والمحزنة، فهو من أبناء الشوير الذين «لا يأخذون بالترهات

الطائفية. وهم مسيحيون تكاد تكون صلتهم بالمسيح الكاثوليكي والأرثوذوكسي والماروني واحدة، ولعل خليلاً تخرج على طباع أبناء بلده، وظل طوال العمر يكره التعصب الطائفي، ويفصل فصلاً تاماً بين المعتقد الديني والكائن الإنساني»[١٤].

وعمل خليل على تعرية الواقع وكشف المعضلات الحقيقية لهذا الواقع والتي تتجلى في الناس الذين استبد بهم النفاق والكذب وتضارب المصالح، ويكاد الجميع أن يلبسوا وجوهاً مستعارة، وأقنعة متلونة ليخفوا الحقيقة، يقول حاوي :

تولد الفكرة في السوق بغياً
ثم تقضي العمر في لفق البكارة
اخلعوا هذي الوجوه المستعارة[١٥]

ودعوة الشاعر لخلع القناع، هي دعوة سديمية، لأن الأقنعة قد تلبست الوجوه حتى أصبحت وكأنها جزء منها، والشاعر يدرك بحسه الشعري أن المسألة أكبر من أن تذعن لصوت الشاعر الضعيف، هناك ألف سبب يشد إلى لبس القناع، لكن هذا القناع وإن التصق بالمكان الذي يعيش فيه الشاعر، إلا أنه مصمم بدون شك ليصل إلى المكان الأكبر، الأرض بسعتها، لأن تجربة الشاعر تجربة كونية وتتعمق بذلك المعاناة النفسية للشاعر، ويصبح مثل سيزيف في الأسطورة، فتتراكم على صدره الجلاميد دون أمل بانفراج قريب:

آه ربي صوتهم يصرخ في قلبي
تعال
كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال

كيف لا أصرع أوجاعي وموتي

كيف لا أضرع في ذل وصمت

ردني ربي إلى أرضي

أعدني للحياة

وليكن ما كان، ما عانيت منها

محنة الصلب وأعياد الطغاة[١٦]

ويصل الاغتراب المكاني إلى أوضح صورة له في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة)، حيث التناقض بين السندباد والمكان. ويشكل الاغتراب في المقاطع الأولى من القصيدة، فالمعروف أن السندباد يرحل رحلات سبع كما في الأسطورة العربية ورحلات السندباد هذه رحلات اكتشاف وغربة وموعد من أجل العودة بالمال الوفير والأخبار المبهجة والمفاجآت، وهي وإن اغتربت مع المكان لكنها تعود إليه، ليس هناك إحساس شديد بالتناقض بين الواقع والمثال بين المحسوس والمتصور، وقصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) هي التي أدركت وعمقت هذا الإحساس، فعلى السندباد أن يعري ذاته من رواسب المكان، ورواسب المكان كثيرة "عادات سيئة، نفاق، طمع.." مما يشهد به جو المدن وطرق ووسائل العيش فيها، وفي المقطع الثالث من القصيدة يصور الشاعر بواسطة جو موسيقي معتل كيف عاش أول عمره في هذا الوطن:

طفلاً جرت في دمه الغازات والسموم

وانطبعت في صدره الرسوم

ويقول:

أغلقت الغيبوبة البيضاء عيني

تركت الجسد المطحون والمعجون بالجراح للموج والرياح[١٧]

والشاعر حين يمعن في شخصية السندباد، يجد صدى نفسه ووجوده فيه، فإن خطوات السندباد هي خطوات الشاعر حين تتجلى قدرته في الإفادة من الأسطورة، ويجد خليل حاوي أن تجربة السندباد خيروعاء لتجربة سوداوية، ترفض الواقع وتراهن على فنائه المطلق وموته الأكيد، وتتحول مدينة خليل إلى مدينة يسكنها السندباد أيضاً ويكون أحدهما هو الآخر، إنها الرؤية الخانقة التي تكبل المدينة (المكان) في الصورة التالية:

مدينة التمويه والطهارة
مدينة الأفيون تستفيق
فتبصر الأدغال تغزو سورها العتيق
وتبصر الحجارة
تفر في الطريق
ومن كهوف شبعت مرارة
تغور قطعان جياع
ليس يرويها سوى التدمير والحريق
هذا الدم المحتقن الملغوم في العروق(١٨)

هذا هو بيت السندباد قبل أن يرحل في دنيا ذاته، وحاوي لا يترك البيت دون أعمدة من ضياء لكنها لا تضيء من أجل طرد عتمته، بل من أجل كشف خرائبه، وكهوفه المحمومة بالدم والدمار، تضيء أركانه التي تمزقت وتحولت أشلاء، ومن أجل هذه الإضاءة الكاشفة للمكان يمضي حاوي في الفعل الاغترابي إلى أقصى مدياته، فالمدينة (المكان) لن تكون إلا "سدوم" المخربة رمز العصيان التي تحول أهلها إلى أعمدة من الملح ، ودار السندباد التي هي دار الشاعر ليس فيها غير طعم الكلس والبوار، وكأن أقنية الأوساخ في المدينة قد التقت في هذه الدار، إنها صورة فاجعة للمكان،

استطاع حاوي أن يجليها بقدرة شعرية فائقة، وتمكن إبداعي، أوصل الشعر إلى أوج مدياته الفنية وموحياته النفسية.

(٢) الاغتراب النفسي

يكاد يكون الاغتراب النفسي ملازماً للأدباء والفنانين والمبدعين بشكل عام، وهذا الاغتراب يثير مسألة عدم التجانس مع الواقع المعيش، ووجوده لدى الأدباء الحقيقيين يكاد يكون مطلقاً، فالانسجام مع الواقع والتطابق معه يسلب من الأديب أهم ملكةٍ من الملكات التي تحفز المواهب، حين ذلك يكف الشاعر عن أن يكون شاعراً، وشقاء الأدباء وإن كان متفاوتاً فيما بينهم، إلا أنه يظل هاجساً ومحركاً. وقد يكون من الصحيح القول أن الشاعر يظل كما هو حتى عندما تتحقق اليوتوبيا، لأنه سرعان ما يكتشف عيوبها..

فكيف إذا كان العصر متقاطعاً أصلاً مع رؤية الشاعر وأحلامه وآماله كعصر حاوي.

«يضعنا كافكا وهاسيك وجهاً لوجه أمام المفارقة الهائلة في مسيرة العصر الحديث، أبعد المنطق الديكارتي كل القيم المتوارثة من القرون الوسطى واحدة بعد أخرى، لكن عندما انتصر العقل احتلت اللامنطقية مشهد العالم (القوة التي تفرض إرادتها) لأنه لم يعد هناك نظام قيم مقبول عموماً قادر على عرقلة مسارها»[١٩].

لقد ظهر الاغتراب النفسي في شعر حاوي كله، الأسطوري وغير الأسطوري، وطبع تجربته الشعرية كلها، وأدى إلى نزعات سريالية وعبثية أحياناً في شعره، بل إن هذا الاغتراب أوصل الشاعر إلى ظلمة ما بعدها ضياء، وكأنه بذلك يريد أن يسقط كل الهيكل الشعري الذي بناه عبر

التناقض بين الموت والحياة، أو ما يسمى بتجربة الانبعاث، ولكن من الخطأ قصر الاغتراب النفسي على العالم الموضوعي، ولا بد من النظر إلى عالم الشاعر الخاص، والذات الخاصة بخليل حاوي، ذات منطوية تميل إلى الكآبة والعزلة، كما يتجلى ذلك في شعره، كما أن رفضه للواقع مبني أساساً على رؤية ذاتية فضلاً عن الرؤية الموضوعية للواقع الذي شهد حاوي تفسخه. وللتجربة الذاتية علاقة وثقى بالثقافة الخاصة بالشاعر، البواكير والبدايات خاصة، فقد شكلت الثقافة الدينية المسيحية قراءات العهد القديم والجديد أساس هذه الثقافة، إلا أن تأثره بجبران خليل جبران وبعض الشعراء الأوربيين، الرومانسيين منهم تحديداً، أسهم في صياغة رؤيته الذاتية لقد «تنبه خليل حاوي إلى الموقف العنيف الذي يقفه (المجنون)، كتاب جبران، ورأى أن فكره ينصب في تيارين: أولهما تحطيم القيم الموروثة في الحضارة، والثاني:إفناء الذات الصغرى وتحقيق الذات الكبرى، يقول خليل: إن هذين التيارين يكمل أحدهما الآخر لأنهما يهدفان إلى تحرير الإنسان من الأشكال الخارجية التي تقيده ومن القيود الداخلية التي تستبد به»[٢٠].

وعندما يضع الشاعر نفسه في هذا الموضع المغير المحول لا بد أن يصدمه الواقع، لأن أدوات الشاعر التعبيرية مهما رقت صورها وعذبت لغتها غير كافية لتحقيق جزء يسير من حلمه.. فالواقع عصي على رؤيا الشاعر، لهذا يبدو في نهاية المطاف كمن هوّم في المجهول وأمات جهده فيما لا جدوى منه، لقد وعى خليل هذا حتى وهو في بدء تجربته الشعرية، لكنه مضى في طريقه، وكأنه طريق الآلام المفضي للحياة، الحياة الحقة التي يحلم بها الشاعر، وقبل أن يتحقق ذلك أو لا يتحقق أصلاً، لا يكون الشاعر إلا أسيراً أو هو مضغة تافهة في جوف حوت:

كل ما اذكره اني اسير
عمره ما كان عمراً
كان كهفاً في زواياه
تدب العنكبوت
والخفافيش تطير
(.............)
كل ما أعرفه اني أموت
مضغة تافهة في بطن حوت(٢١)

يبدو الاغتراب النفسي عند حاوي من أشد الظواهر في شعره حضوراً، فهو في بعض شعره يحتمي بالحجر من حمى الدوار ويحتمي بالليل من طغيان الصباح، لأنه تكرار لمشاهد مأساوية إن لم يكن مجلبةً لشر جديد، ويبلغ البعد النفسي أقصى دلالاته في هذا المقترب النفسي، فالمعروف عند بعض الناس شديدي الحساسية والذين أرعبتهم الساعة واللحظة، إنهم يحاولون الهرب إلى أي شيء أو مكان، وهو ليس هرباً في الحقيقة لأنهم ملاقو أهوالهم لا محالة.. لكن ذلك يأتي نوعاً من التسلي والتخفيف حين ينوء الكاهل، فخليل حاوي في قصيدة (ليالي بيروت) يتساءل عن طريقة يستطيع بها الفرار، يفر من العصر إلى العصر، ومن الزمان إلى الزمان، ويدرك ذاته الخاصة تتلاشى وتتقزم، وحين يحدث ذلك حقاً، أي حين تذوب ذاته وتنهار، يذوب كل شيء، ليس هناك أقسى على الشاعر من هدم ذاته، فهي الأصل والمنطلق في كل إبداعه:

آه والحقد بقلبي
امتعي. اجتر سمومه
ويدي تمسك في خذلانها

خنجر الغدر وسم الانتحار
رد لي يا صبح وجهي المستعار
وأنا في الصبح عبد للطواغيت الكبار
وأنا في الصبح شيء تافه، آه من الصبح
وجبروت النهار(٢٣)

لكن ذات الشاعر، هي بمعنى من المعاني ذات جماعية، فيكون الإحساس بالواقع فاجعاً مؤلماً، لأن رافديها هما الشاعر والواقع، على الرغم من أنه يظهر وكأنه يصدر عن حس فردي من خلال أسلوب الخطاب الفردي في مقاطع كثيرة من شعره، لكن هذا الهم الفردي لا يمكن إلا أن يكون هماً جماعياً، ففي المقطع السابق، يغور قلب الشاعر بالحقد والسموم، وفي صدره خنجر الغدر، وتأتي المأساة متجسدة في الصباح حيث جبروت النهار والطواغيت الكبار.

عندما كتب خليل هذه القصيدة كان في سنوات شبابه الأول، إذ يظهر تدفق القصيدة بأدوات الثورة على الواقع والشكوى المؤلمة من الظلم، ظلم الطغاة الذين يذهبون بالشاعر وكرامته إلى سقر.

(٢) الاغتراب الفكري

من البداهة القول أن أشكال الاغتراب الثلاثة، تكاد تكون شكلاً واحداً، فالاغتراب حين يحل فهو يحل في المكان والنفس والفكر، وهي حقيقة من الصعب التصديق بما يناقضها، غير أننا درسنا كل واحد مستقلاً ابتغاء وضوح أكثر، هذا أولاً، أما ثانياً: فإن الذي يصاب بالاغتراب لا يحب الحياة ولا يتدس العيش فيها، فقد أحب خليل حاوي الحياة «بمثل الغريزة الحادة، أحبها في الطبيعة بشجرها وزهرها ومائها وجمادها، بكل

ما هب ودب فيها، وما طار وما وقع في دروبها وساحاتها، كان خليل يخطر في شوارع راس بيروت يقيم في المقاهي ويعبر الطرقات. يحادث هذا، ويجالس ذاك، يضحك، فتقهقه ضحكته وتتساقط وتتدحرج، وتتناثر، يضحك ملء وجهه وعينيه ورئتيه، يضحك بملامحه كلها، يغني.. يركب النوادر، إلا أنه كان ينقبض فجاة ويتدلى راسه وتحتويه الكآبة التي لا يعلم إلا الله مداها»[٣٣].

وتكونت غربة خليل الفكرية منذ أن انفصل عن الحزب القومي السوري محتجاً على أفكاره السياسية، ومتبنياً فكراً عربياً يؤمن بوحدة العرب لا بوحدة الهلال الخصيب، لكن خليلاً في مسيرة حياته يواجه مصاعب فكرية جمة، فهناك تحول على مستوى الواقع الفكري والسياسي العربي، وهناك فلسطين محتلة، وأمل بالوحدة والانبعاث، فضلاً عن ذلك يوجد تحد حضاري خطير هو الفاصلة الزمنية بين تطور الغرب وتخلف الشرق العربي.

لقد أحدثت صدمة الانفصال بين سوريا ومصر جرحاً عميقاً في نفس حاوي، وهزيمة حزيران عمقت هذا الجرح، أما فيما بعد فقد تجدد إحساس الشاعر بالبعث والفكر العربي، لكنه ينظر إلى بيت المقدس، فتكاد الرؤيا تخنقه وتكون المأساة في موت المأساة واختفاء الملحمة وانتصار عنصر الشر انتصاراً مبرماً. استبيح البيت المقدس وليس من يدافع عنه (....) وتخاذل عنصر الخير عن امتطاء الريح ومحاربة عنصر الشر والقضاء عليه وبانتصار اليهود وهم الذين سماهم المسيح أبناء الأفاعي انتصرت الأفعى ـ علة سقوط الإنسان ـ وسيطر عالم السقوط وتكرست ـ سدوم ـ اليهودية، سيدة مطلقة، لم يعد هناك من ينذرها ويسقط لعنته عليها:

ما لبيت القدس بيت الله

معراج النجوم
ماله لم يحمه سيف ملاك
يمتطي الريح وأبراج التخوم
يضرب الكفار أبناء الأفاعي
من سدوم[٢٤]

ومع الاغتراب الفكري لا ينى خليل حاوي يعود إلى الواقع ليجد غربته الفكرية وقد تجلت صافية لنفسه، ومع تقدم في مسيرة الحياة وتجربة الشعر لا يرى غير المأساة تتكرر ويتعزز أوار الشر والموت والقطيعة، وهو وإن حافظ على روح الانبعاث القوية داخله، إلا أن صرامته مع الواقع، ومع الكائنات البشرية التي تدب على الأرض، جعل من رؤيته حادة قاسية مؤلمة، «كان يشاهد أبدا الكائنات الصغيرة تتناسل وتتكاثر، الذين يدعون الكرامة ما دامت صنواً للعلامة.

المائتين في اللحظة الحاسمة والمحاربين والمنقضين في زمن السلم، الهلاميين والقزحيين والحربائيين، أصحاب الوجوه المصفحة على المكر والنفاق، مرتدي الشعارات والشعارات الأخرى، المتنقلين من طائفة إلى طائفة، ومن عقيدة إلى عقيدة ومن جنسية إلى جنسية أخرى الذين هم مع هذا وذاك وفي الليل الخفي يحصون مكاسبهم»[٢٥].. وإبان اشتعال الحرب الأهلية في لبنان عام ١٩٧٥م، كان حاوي يشبه واحداً من ضحايا فالاريس* وكأن الثور النحاسي تجاوز العصور فوضع جسد الشاعر بل أجساد اللبنانيين في أتونة، كان حاوي يتأمل جوهر المأساة وحقيقة الجلجلة، ويكتب مجموعته الشعرية الأخيرة (من جحيم الكوميديا) حتى إذا حل عام ١٩٨٢م جاء اليوم الأخير في صيف ذلك العام وهو اليوم الذي كان

يخشاه، فيقتل نفسه ببندقية صيد احتجاجاً وربما حباً بحياة أخرى، تغيب فيها الرؤيا ويضيع فيها المشهد.

«حين يموت شاعر يستيقظ في العالم شيء كان نائماً بل يشعر بعضنا أن أشياء كثيرة في ذاكرتهم وحياتهم تسطع كأنها تولد للمرة الأولى، كأننا بموته نرى ما لم نكن نراه، ما كانت العادة أو الألفة تحجبه، وكأن الزمن يكتب موت الشاعر، قصيدة أخيرة تتوهج كضوء أخير»[٢٦]، غير أن الانتحار ليس هو فقط مشهد قتل النفس العمد الواعي أو غير الواعي، فكثيرون انتحروا وهم مازالوا يعيشون الحياة، أما خليل فعندما وجد انعدام المعنى في حياته قضى عليها في الحال، قبل أن يشرب من (نهر الجنون) وهذا الاسم المحصور بين هلالين يذكرنا برواية توفيق الحكيم، فالشخص الذي كان يشرب من ذلك النهر، كان يصاب بلوثة تجعله يبدو غريباً في نظر المجتمع الذي كان يهزأ منه وينبذه ويبتعد عنه، ولكن بمرور الزمن تزايد عدد الشاربين (المجانين) وتناقص عدد(العقلاء) بسرعة، وانقلبت الآية وتغيرت الأوضاع، وأصبح العقلاء قلة تعرضت لسخرية الأكثرية (المجنونة) التي كانت تنظر إلى هذه الأقلية على أنها غريبة الأطوار ويجب نبذها من المجتمع لما بها من جنون، ولم يبق سوى شخص واحد في آخر الأمر، كان يأبى على نفسه أن يشرب من النهر حتى لا يفقد عقله.. ولم يكن يريد أن يفقد تميزه وتفرده وشخصيته وقيمه. كان يعيش مغترباً عن ذلك المجتمع الذي ينتمي ولا ينتمي إليه، وكان يقاسي من هذا الاغتراب، ولم يجد أمامه في آخر الأمر إلا أن يشرب من النهر حتى يساير بقية أفراد المجتمع ويندمج فيه، وكان ذلك بمثابة انتحار بالنسبة إليه، لو أننا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر أميل دوركهايم[٢٧].موت حاوي يستمد من أسطورة الموت والانبعاث جزء من

معانيه، وما دام الانبعاث لا يتحقق إلا بالموت والمعاناة ومسيرة الآلام، يضع حاوي نهاية مأساوية لحياته شبيه بجو الأسطورة، وكأن معاناة الموت رحلة تقوده من جديد إلى الحياة.

الهوامش:

(١) ينظر: مجلة عالم الفكر. العدد ١، ١٩٧٩م. ص ١٠.

(٢) د. حسين مؤنس. الحضارة. ص ٢٧.

(٣) ينظر: رينيه ويلك واوستن وارين. نظرية الأدب. ص ١٠٣.

* ترجم د. إحسان عباس كتاب ماثيسن هذا إلى اللغة العربية بعنوان (الموروث والتجربة الفردية). ينظر: مقدمة الكتاب للمترجم.

(٤) حسب الشيخ جعفر. مايكوفسكي. ص ٢٠.

(٥) د. عبد الستار إبراهيم. الحكمة الضائعة. ص ٦٥.

(٦) المصدر السابق. ص ٨٧.

(٧) عبد الرضا علي. الأسطورة في شعر السياب. ص ٢٥.

(٨) الرعد الجريح: قصيدة الرعد الجريح. ص ٤٧.

(٩) إيليا حاوي. خليل في سطور. ص ٦٩.

(١٠) نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص ٣٠٥.

(١١) نفسه. ص ٣٠٨.

(١٢) إيليا حاوي. خليل في سطور. ص ٨٤.

(١٣) إيليا حاوي. خليل في سطور. ص ٦٧.

(١٤) نفسه. ص ٦٧.

(١٥) ديوان حاوي: قصيدة المجوس في أوربا. ص ١١٢.

(١٦) الديوان: قصيدة حب وجلجلة. ص ١٠٢.

(١٧) الديوان: قصيدة السندباد في رحلته الثامنة. ص ٢٣٧.

(١٨) نفسه. ص ٤١٥.

(١٩) ميلان كونديرا. فن الرواية. ص ١٩.

(٢٠) ريتا عوض: أدبنا بين الرؤيا والتعبير. ص ١٩٩.

(٢١) ديوان حاوي: قصيدة في جوف حوت. ص ٦٧.

(٢٢) نفسه. ص ٦٥.

(٢٣) إيليا حاوي. خليل في سطور. ص ١١.

(٢٤) الرعد الجريح: قصيدة الأم الحزينة. ص ٨.

(٢٥) إيليا حاوي: خليل في سطور. ص ١٢.

* هؤلاء الضحايا هم الذين حبسهم (فالاريس) داخل ثورٍ نحاسي، وشرع يصليهم ببطء فوق نارٍ حامية. ينظر: خيري منصور أبواب ومرايا . ص ٩.

(٢٦) أدونيس. سياسة الشعر. ص ١٤٧.

(٢٧) ينظر: مجلة عالم الفكر. العدد ١ ، ١٩٧٨م. ص ١٢.

الفصل الثامن

قصة الانبعاث

قصة الانبعاث

ليس الانبعاث إلا قصة تأخذ من الأسطورة خيالها الواسع الطليق، ولعل أفضل ما تحققه الأسطورة للشعر هو تحويل الشعر إلى سرد له خاصية الانفتاح على الحدث وخاصية التصوير أيضاً، ويمعن الخيال المتألق في إيجاد صور استعارية اعتماداً على موحيات الأساطير الشرقية والغربية.. ومن المهم أن نقول إن الشعراء لم يجدوا مجالاً لتطور القصيدة واحتوائها على فكر عميق إلا بواسطة توظيف الأسطورة، فقد عمل حاوي على تطوير الرمز في السندباد ومنحه موحيات جديدة في(ليعازر) وقصة انبعاثه بعد موته. وفي هذه القصيدة يتغير موقع الراوي.. فتارة هو الشاعر، وتارة هو زوج ليعازر، القائم من الحفرة، حيث يتتابع السرد بشكلٍ مونولوج داخلي، وفي القصائد الأسطورية لحاوي، تستبعد الذات ويغيب المؤلف مثل الدراما الكلاسيكية «حين يظهر السرد مهتماً بالعلاقات الاجتماعية والتفاعل بين الذات والمجتمع إلى حد الاستبعاد الزائد لذاتية المؤلف...»[١]

قصائد خليل حاوي الأسطورية الطويلة تقترب مما يطلق عليه بالواقعية الكلاسيكية التي «تتسم بالنزعة الإيهامية (Illusionism) وبأن السرد فيها يفضي إلى خاتمة (....) يبدأ السرد الواقعي الكلاسيكي كما يوضح رولان بارت في(س /ز) بخلق لغز من خلال إلغائه الاضطراب الذي يطوح بالأنظمة الثقافية التقليدية والدلالية في خضم الفوضى، ومن أشهر مصادر الاضطراب على مستوى الحبكة، تبرز الجريمة والحرب والرحيل والحب. ولكن القصة تتجه بالضرورة نحو الخاتمة، هي في الوقت نفسه انكشاف أي حل للغز من خلال إعادة إحلال النظام»[٢].

وإذا نقلنا ملاحظة بارت إلى السرد في الشعر لوجدنا مقتربات، يشترك فيها الشعر مع القصة، الشعر يعمل على تحطيم الأنظمة الدرامية، لكنه كما في الشعر الأسطوري يصل في الأخير إلى النظام، إلى حل اللغز. ففي (ليعازر) يحل اللغز، عن طريق نفي الانبعاث، فما هو إلا تجليات النزعة الإيهامية.. وهذا ما أراد أن يقوله الشاعر عبر الأسطورة.. لقد عرف الشعر العربي الحديث أسطورة الموت والانبعاث، ودخلت الأسطورة في خمسينات القرن الماضي بنية الشعر الحديث، خاصة أسطورة (تموز)، وعلى الرغم من الفوارق بين الشعراء في طرق التوظيف، إلا أن جوهر الأسطورة التموزية ظل واحداً، فالشعراء العرب إبان تلك الفترة انطلقوا من جو نفسي واحد، هو جو التبشير بالانبعاث العربي وسط دلائل النهوض القومي في منتصف القرن الماضي.

شاع في الدراسات النقدية عندنا رأي مفاده، أن الشاعر تمس إليوت، هو الذي نبه الشعراء العرب ووجه أنظارهم نحو رموز الخصب والانبعاث، وقد سبقهم إلى استخدام هذه الرموز في قصيدته الشهيرة (الأرض اليباب) ومن شدة انتشار هذا الرأي أن غدا واحداً من البدهيات التي تقال على كل لسان، غير أن الشاعر السوداني د. محمد عبد الحي، نشر مقالاً - لعله مجتزأ من أطروحته عن الشعر العربي - يعد انقلاباً في النظرة إلى أحد أبعاد الحداثة الشعرية في الوطن العربي، فهو يرجع استخدام شعرائنا لرموز الخصب والانبعاث إلى تراث الاستسقاء عند العرب وهو قديم يتصل بالجاهلية[٣]. ويميل بعض الباحثين إلى هذا الرأي الذي طرحه د. محمد عبد الحي مستندين في ذلك إلى قصيدة (الأرض اليباب) نفسها، فالأرض اليباب التي تموت من الجفاف في قصيدة إليوت، يميتها الماء أيضاً، الماء يميت في الحالتين عندما يكون غياباً، وعندما يكون طوفاناً، أي أن هناك موتاً دون بعث[٤].

ورموز الانبعاث متعددة، فهناك أسطورة العنقاء التي تموت وتنبعث ثانية من الرماد.، والتي وجدت في شعر حاوي كثيراً، كذلك فإن الشعراء

تصرفوا في دلالات بعض الأساطير أو حولوا رموزاً معينه إلى رموز تقترب في دلالتها من تموز، مثل استخدام حاوي لرمز (الخضر). أما رمز (السيد المسيح)، فقد استخدم كما ورد في الكتب السماوية عند أغلب الشعراء خاصة عند السياب.

بدأ حاوي في استخدام الرمز الأسطوري في مجموعته الأولى(نهر الرماد)، ففي قصيدة (بعد الجليد) يعبر عن معاناة الموت والبعث من حيث هي أزمة ذات حضارة وظاهرة كونية، يفيد الشاعر من أسطورة تموز وما ترمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجفاف، يفيد من أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية:

يا إله الخصب، يا بعلاً يفض
التربة العاقر
يا شمس الحصيد
يا إلهاً ينفض القبر
ويا فصحاً مجيد
أدفئ الموتى الحزانى
والجلاميد العبيد
عبر صحراء الجليد
أنت يا تموز يا شمس الحصيد[٥]

إن الاندفاع الخلاق، والاندفاع إلى الأمام، يبدأ من الينبوع من المصدر الأول، عندها يكون الانبعاث أصيلاً متكاملاً، وفي هذا يكمن سبب اهتمام خليل حاوي بالأصول والينابيع حيث الفطرة والبراءة الأولى، إذ أن الولادة الجديدة يجب أن تنتزه من ترسبات الزمان ولا بد أن تولد نقية صافية، لهذا شاع في شعر حاوي إلى جانب رموز الخصب والانبعاث، كلمات أصبحت في شعره لفرط ترديده إياها رموزاً هي الأخرى، مثل الخمر والنسل

والحصاد والغلة والبيدر، عروق الأرض، قوة النسل، الجمر... ثم الولادة، والولادة عادة لا تجيء ميسورة، وإنما تأتي عبر مسيرة الآلام. ولما كانت العودة إلى الينابيع، تعيد إلى الذهن ثنائيات هذا الكون والتي تتصدرها ثنائية الموت والحياة التي يتبعها عدد من الثنائيات الأخرى المتفرعة منها مثل: الجمال والقبح، والوجود والعدم، الضياء والظلمة، الحلم والواقع، السواد والبياض، الحب والكراهية.

لهذا فالشاعر لا يتأسى حين يكون هو وزوجه مجرد أنقاض، لأن هذه الأنقاض سوف تخضر لا محالة، وسيطلع فيها الطلع وثمر الأوراق، يقول حاوي:

اسندي الأنقاض بالأنقاض
شديها على صدري، اطمئني
سوف تخضر
غداً تخضر في أعضاء طفل
عمره منك ومني
دمنا في دمه يسترجع
الخصب المغني[٦]

لكن الانبعاث، مفهوم فكري في دلالته الرئيسية، بل هو أشد المفاهيم الفكرية دقة، فهو لا بد يعتمد على مفاهيم أخرى تشكل أبعاداً أساسية لهذا المفهوم، لأن المسألة تطرح في الشعر، كأنها معادلة للوجود، فإذا انتفى الخصب ماتت الحياة ومات كل شيء، لقد تأثر خليل حاوي كثيراً بالواقع الخمسيني، حيث نضجه السياسي والفكري، وكانت الخمسينات من القرن الماضي، سنوات نهوض جماهيري قومي، وكان الشعب العربي في كل الأقطار يتفجر حيوية واندفاعاً قومياً، خاصة أن حاوي عاش حياته الفكرية والسياسية والحضارية في إطار قومي لا قطري، وقد خاض تجربة الأحزاب السياسية، إلا

أنه لم يكرس حياته لحزب معين، وأول مرتكزاته هو الحب والإيمان بالأمة العربية وقدرتها على الانبعاث، وكان هذا الإيمان فطرياً مجرداً من أي غرض أو منفعة.

في ديوانه الثاني (الناي والريح) تظهر معاناة حاوي الشديدة متجسدة في حبه وانتظاره للانبعاث، ولا بد أن تقود ثنائية الناي والريح إلى التضاد ثم إلى التكامل.. فالناي رمز للسكون والتوقف والكسل، والريح رمز للحركة والتغيير والاقتلاع والعنفوان. ويتجلى الرمز الأسطوري ذو القدرة الفائقة على الانبعاث، إذ لا يسيطر على الشاعر سوى إحساس واحد، يكاد يكون يقينياً، هو انتظار الانبعاث كما وعدت به الأسطورة، كمن ينتظر الهلال يطل من جديد بعد أن غيبته بعض الغيوم.

وفي غمرة ذلك يلجأ حاوي للرموز العربية يستنطقها، يكشف إمكاناتها، يزيل عنها ما خلفته دهور الانحطاط، ولعله وعى وعياً حقيقياً أن الذي يعبر عن الانبعاث يجب أن يكون رمزاً عربياً، إذ يكون لهذا الرمز وظيفة في الشعر العربي مختلفة عن وظيفته في شعر الأمم الأخرى، وقد عبر عن ذلك بوضوح الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي حين قال «هناك فرق بين الرمز الأوروبي والرمز العربي.. لقد كان الرمز الأوربي نتيجة الهروب من الواقع إلى الغيب، بينما ينشأ الرمز العربي نتيجة للثورة على الواقع الفاسد والطموح إلى واقع أمثل، وهذا الفرق في النشأة يترتب عليه فرق آخر في الوظيفة، هو أن رمز الهروب خلاص فردي يحقق به الشاعر راحته النفسية، ويصطفيه بمزاج ليكون ما يربطه بالواقع»(٧).

يتمعن خليل حاوي في رمز السندباد، ويتعرف إلى موحياته الكثيرة المبشرة بالانبعاث، لقد انسجم هذا الرمز التراثي العربي الشهير مع مخيلة حاوي، وسار معه في تجربة شعورية، لكي يجعل الرمز صالحاً للدلالة والتعبير، هكذا صنع له رحلة ثامنة، تعد ذروة في شعره الأسطوري، وتدل على

أن قضية الانبعاث، أصيلة راسخة في مخيلة حاوي كما يقول هو «رؤيا العين واللمس ليست خبراً يحدو به الرواة»، ومرة أخرى فإن هذه الرؤيا اليقينية تدخل نسيج القصيدة، وتصبح جزءاً حيوياً من بنائها الداخلي:

تحتل عيني مروج، مدخنات
وإله، بعضه بعل خصيب
بعضه جبار فحم ونار
مليون دار مثل داري ودار
تزهو بأطفال غصون الكرم
والزيتون، جمر الربيع
يحتل عيني رواق شمخت
أضلاعه وانعقدت عقد(٨)

ويظهر مستوى واحد من ثنائيات خليل حاوي، المروج والنار، النار التي هي رمز للتطهر ولا يتم الانبعاث إلا بها، كذلك (تموز) يحمل ثنائيتَهُ معه، بعضه الخصب، وبعضه الآخر فحم، ولا بد من وجودهما كي يتم الفعل الانبعاثي، وهو في قصائده الانبعاثية يكثر من استخدام الغصون والكرم والزيتون، وهي ألفاظ لها دلالات مهمة، فهي ذات شحن نفسية قوية تستمدها من مكانتها في الكتب المقدسة «الكرمة رمز المسيح في الإنجيل الذي قال (أنا هو الكرمة الحقيقية)، أي أن الكرمة كالمسيح، رمز للحياة الأبدية وللانبعاث بعد الموت، والكرم يحمل العنب الذي يعطي الخمر، وهو رمز لدم المسيح الذي سفكه على الصليب ليمنح البشرية الخلاص ويهب الإنسان حياة أبدية، والخمر رمز للفرح والانتشاء والنصر، كما أنه رمز للرجولة والبطولة والشباب»(٩).

ولن يكون بعد الآن موت، مادام الانبعاث يتبعه، هذه الحياة الأبدية يتشكل بعداها من الموت والحياة هي التي أوحت لخليل حاوي لتوليد صور

جمالية تصدم القارئ وتدهشه وتقلق وعيه، لكنها في الأخير تسكن هذا القلق، لأن أمر الانبعاث يبدو وكأنه جوهر الوجود منذ الخليقة الأولى، بل منذ آدم قبل أن يعرف حقيقته، ومادام الانبعاث مرافقاً للخلق الأول، فسيظل أبدياً، ولولاه لما بقيت الحياة. لهذا فإن الأكفان التي هي مآزر الموتى ليست أكفاناً بل هي دروع تغطي المروج الخضر:

كان الكفن الأبيض درعاً
تحته يختمر الربيع
أعشب قلبي
نبض الزنبق فيه
والشراع الغض والجناح
طفل يغني في عروقي الجهل
عريان وما يخجلني الصباح[١٠]

قصيدة خليل حاوي تخاطب وعي القارئ من الداخل، لأن موضوع الأسطورة ليس موضوعاً خارجياً، فقد استطاع أن يجلب الرمز الأسطوري من مكمنه، وجعله قريباً يعايش الأحداث ويتفاعل معها، والقارئ لقصيدة حاوي يجد هذا واضحاً خاصة أن الأسطورة داخلة في نسيج القصيدة، لا انفصال لها عنه، بل التحام وانصهار، وهذا ما يمنح قضية الشاعر ورؤياه صدقاً عجيباً يحسه القارئ بين طيات الجمل والكلمات، حتى تصبح القصيدة بفعل كل ذلك وكأنها كيان مستقل في ذاته يقول نوثروب فراي متحدثاً عن بليك «إنه أحد الشعراء الذين يعتقدون كما يقول شيفنز، أن موضوع الشعر الأوحد هو الشعر ذاته، وأن كتابة القصيدة هي ذاتها نظرية في الشعر، إنه يثير اهتمام الناقد، لأنه يرفع الحواجز بين الشعر والنقد، وهو يعرف أعظم الشعر بأنه ليجوره، تخاطب القوى الفكرية»[١١].

قصيدة حاوي هي مثل تحديد "شيفنز" ترفع الحواجز بين الشعر والنقد ،ولن تكون القصيدة كذلك، إلا إذا كانت رمزية ذات دلالات فكرية، لأن هذه الدلالات هي التي تجعل ذات الشاعر المهمة في بناء القصيدة تبدو وكأنها ضائعة في البناء العام، بل تصبح امتداداً للذات العامة لأن الشاعر يوسع رؤياه لتكون رؤيا تضم الجميع، فالخصب يعيد الحياة للأرض بعد معاناة الجدب، وتظهر الشاعر وكأنه مبشر بالآتي الأكيد، ويدعو إلى عدم النظر إلى النار على أنها إلغاء، بل على أنها طريق نحو الخضرة والنماء من جديد، وهذه الرؤيا لا بد قادمة والشاعر لا ينتظر لكي يقول ما يقول، لأن الانتظار محل احتمالات، الشاعر يرى ويتيقن، يقول حاوي:

واليوم والرؤيا تغني في دمي
برعشة البرق وصحو الصباح
وفطرة الطير التي تشتم
ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا وماذا
سوف تأتي ساعة
أقول ما أقول(١٢)

وحين تحل الرؤيا، تغني في دماء الشاعر، فلا بد أن يتراءى الانبعاث حتى قبل أن يولد، حيث تفور الرؤيا ويأتي (القول) مشيراً إلى المخلص البطل رمز الانبعاث هو المسيح وهو محمد، حيث الكتاب والحروف «وتنتشي الأرض في لذة الولادة الجديدة، لقد عاد الفارس البطل إليها بعد طول غياب سيلاً وشلالاً من الرعد، يمخر أحشاءها ويزرع فيها نبضة الحياة فيطال الرحم الأحمر الريان الذي ما زال حياً، وينطلق التراب الأحمر الحي إلى وجه الأرض فتخفق جميعاً في

لحظة الولادة، ويصل الرعد إلى الأعماق فيلتقي صخراً يجلوه من أدران علقت به على مدى السنين، ويعود به إلى صفاء الرخام الأول وينثره درراً لامعة على رمل الشواطئ، ويهلل الإنسان ويمجد الرعد الجريح الذي أخصب الأرض الخراب، فبعث طفلة بريئة بعد ولادة عسيرة مؤلمة»(١٣).

لكن موضوعة الخصب والانبعاث ليست ساكنة، بل هي متحركة إلى أمام متفاعلة مع الواقع وما يفرزه هذا الواقع، ولهذا نجد رموز خليل الدالة على الخصب في مجموعة(الرعد الجريح) أكثر التصاقاً بالواقع وقرباً منه، ففي قصيدة (رسالة الغفران) يقف النبي البطل ليبارك الذين يستحقون الخلاص في أمته فلا تحل عليهم لعنة الموت والخراب، يبارك المسيح المعذبين في الأرض:«طوباكم أيها المساكين، لأن لكم ملكوت الله، طوباكم أيها الجياع الآن لأنكم ستشبعون، طوباكم أيها الباكون الآن لأنكم ستضحكون يبارك البطل المخلص أولئك الذين اختاروا الطريق الصعبة، حياة الكفاف وسبيل النضال ولم يبع الواحد فيهم مبدأه وعقيدته وحياته. فكأن هؤلاء نقيض الخصي التاجر الذي حلت عليه اللعنة وكان الموت الكلي نصيبه، ويكون أول ما يشملهم البطل المخلص ببركته هم الفلسطينيون أبناء الحسرة والألم، الذين عاشوا في المنفى كأي مهمل منتن، لكن نبض الحياة ظل مضمراً في عروقهم يسري من جيل إلى جيل ويتجسد في الأطفال الفلسطينيين الذين اكتشفوا بحدسهم طعم الوطن»(١٤).

والبطل مصدر الانبعاث لا يكون حاضراً إلا حين يكون تاريخياً، ولا يكون تاريخياً إلا حين يكون حاضراً، هذا الجدل هو الذي آمن به حاوي وبنى عليه شعره الأسطوري فهو حين يلقي نظرة على الحاضر ينقلها في الوقت نفسه إلى الماضي، فهناك المسيح (ع) "سيف المحبة والغضب" وهناك محمد (ص) "وهو الأمين مكرماً تحدو به خيل كريمة" وهناك القيم العربية التي يراد لها أن تموت والا تبعث من جديد مع بعث الحياة، لأن الحياة تتجدد من البدء من الطفولة،

كذلك أطفال فلسطين يجددون الحياة وتكون فلسطين هي صورة الأمة الموغلة في القدم، وحين يحصد الطغاة وغيرهم الأطفال في مجامر الدم والحريق، فإن الغابة الخضراء لا بد تطلع من جديد:

طوبى لمن حملت على عكازها
جيلاً تجمع واحتمى في صدرها
شرراً وفي يدها شعار
"جيل عريق"
وحده جيل عريق
الغابة الخضراء يحصدها الحريق
وتعود ثانية
لتمرج في خلايا الأرض(١٥)

هكذا تتعدد أسماء الانبعاث، ويظل الجوهر واحداً. فالانبعاث هو الحياة هو السيف والغابة الخضراء هو الوردة الحمراء، هو الشهب، وهو حروف الكتاب، وحين تتعدد دلالات هذا الانبعاث، فإنما يعني أن الشاعر قد وسع هذا المفهوم وفجر فيه إمكانات جديدة:

من منبع الشهب التي التمعت
حروفاً في الكتاب
ومضت بروقاً أحرقت
عن جوهر الكون الحجاب
صهرت مدارات النجوم
وتفتحت عن وردة حمراء
تلتهم الغياهب والغيوم(١٦)

الانبعاث عند خليل حاوي إذن، حالة كونية توقظ السبات والموات، تفتح الأفق باتجاه جديد، لذا نرى حاوي يستحضر وهو في رحلة الخصب

الشعرية هذه كل ما يمكن أن يؤدي إلى توافر معنى وجو يوحي بذلك حتى الهجرة النبوية الشريفة من مكة إلى المدينة، جعلها شبيهة بهجرة الفلسطينيين، فتكون الهجرة الفلسطينية تصويراً لمرحلة تاريخية لا بد أن تنتهي بالعودة كما عاد النبي العربي، كانت فاتحة عهد ومولد حضارة كما أن انبعاث البطل العربي بعد موت طويل هو منطلق عهد جديد وتحقيق لانبعاث الأمة وإبداع للحضارة من جديد.

ورؤيا خليل حاوي كما أرى في مسألة الخصب والاندفاع الخلاق تجاوزت الشعراء التموزيين، من حيث القدرة على التجلي والسعة في التوظيف والحماسة في الموقف كما أنه أشبع كل طاقات الرموز، مضيفاً إليها من خياله وتجربة الواقع الكثير حتى عدُ الرمز، رمزاً خاصاً به، والشعر صورة لنفسه وإشراقاً من إشراقاتها.

الهوامش:

(١) كاثرين بيلسي. الممارسة النقدية. ترجمة سعيد الغانمي. ص ٩٢.

(٢) المصدر السابق. ص ٩٤.

(٣) ينظر: خيري منصور. مقالات في حداثة الشعر. ص ٦٢.

(٤) المصدر السابق. ص ٦٢.

(٥) الديوان: قصيدة (بعد الجليد). ص ٩٠.

(٦) المصدر السابق. ص ٢٢٣.

(٧) أحمد عبد المعطي حجازي. مقالة: وجوه السندباد. ديوان حاوي. ص٤١١.

(٨) الديوان: قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة). ص ٢٦٢.

(٩) ريتا عوض. خليل حاوي. ص ٥٠.

(١٠) ديوان حاوي: قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة).ص ٢٤٧.

(١١) عدد من النقاد. الأسطورة والرمز. ص ١٠.

(١٢) ديوان حاوي: قصيدة(السندباد في رحلته الثامنة). ص ٢٦٢.

(١٣) ريتا عوض. أدبنا بين الرؤيا والتعبير. ص ١٣٣.

(١٤) ينظر: ريتا عوض. أدبنا بين الرؤيا والتعبير. ص ٩٢.

(١٥) الرعد الجريح. قصيدة (الرعد الجريح). ص ٩٢.

(١٦) المصدر نفسه. ص ٩٣.

الفصل التاسع

بنيـة التناقض

بنية التناقض

قضية الأديب الكبرى والتي هي مثار نقاش، كيفية التوفيق بين مقاصده ونواياه، وما حققه على صعيد الإبداع الفعلي. شغل هذا الموضوع الكثير من النقاد، فالأديب المعاصر لا يكتب نصه ويكتفي، بل أن مهمته تعدت ذلك إلى التعبير عما يريده، من الأدب، عن الجوهر الكامن والسر الذي ينطوي عليه النص، سواء كان شعراً، أو قصة، أو رواية، وغالباً مالا يتوافق ما يعلنه مع ما يبدعه أدباً «فالتفاوت بين المقصد الواعي والإنجاز الفعلي ظاهرة شائعة في تاريخ الأدب، فقد اعتنق زولا مخلصاً النظرية العلمية للقصة التجريبية، لكنه أنتج روايات وقصصاً تذرعها مخلوقات وهمية مضحكة من بنات خياله. وهكذا ندرك ببساطة أن من المستحيل أن نستند إلى دراسة مقاصد الكاتب»[1].

أما خليل حاوي فيقول «لم يكن غرضي من الشعر تحقيق الإبداع الشخصي، بقدر ما كان إحداث نهضة عامة، ولهذا حاولت أن انطلق مما يدعى عادة بالمبادئ البديهية، التي تنطلق منها النهضات الشعرية في عصور مختلفة وأمم مختلفة، لهذا كنت أحاول جاهداً أن أتخطى المذهبية الضيقة، وأرسي الشعر على قواعد رحبة، تستطيع الأجيال اللاحقة أن تبني عليها مذاهب متباينة»[2].

هذه الرؤية التي تبدو في ظاهرها فنية، تلخص مجمل موقف الشاعر وهدفه من الأدب، خاصة وأن حاوي عميق في تطلعه، وجهد كي يكون شاعراً كونياً، يمد حاضراً ومستقبلاً وتاريخاً، ويلاحق أجيالاً، فهل استطاع أن يكون كل ذلك حقاً ؟ إن مستوى الإجابة يتعلق بنظرتنا إلى أدبه هل هي نظرة تجزيئية تنظر إلى المقطع بمعزل عن القصيدة، وإلى القصيدة بمعزل عن الديوان.؟

ربما يؤخذ على تجربة حاوي الشعرية وعلى رؤياه الحضارية تأثره الشديد بالحدث السياسي صعوداً ونزولاً وقد يكون أحدهما أكبر من الآخر، فيتأثر الشاعر وشعره، بل يصبح الشعر تابعاً وليس قائداً ورائياً، خليل حاوي يصعد مع الحدث إذ نرى إشراقه وتبشيره بالخصب والانبعاث أو ينزل مع نزول الحدث، فترى الموت والجفاف والعقم.. لكن الحدث السياسي قد يكون في مستوى الكارثة أو هو كارثة فعلاً مثل هزيمة حزيران عام١٩٦٧م، حيث تتجلى مأساة أمة بكاملها.. والذي أوحى بهذا أن الشاعر قرن عنوان قصيدته ليعازر بتاريخ (١٩٦٢)، وهذا التاريخ قريب من أحداث كثيرة لعل أهمها انفراط الوحدة بين مصر وسوريا، فظهرت روح المأساة في القصيدة، وكأنه انعكاس لما حدث، كما أن حاوي كتب قصيدة (الأم الحزينة) بعد هزيمة حزيران، فكانت الأولى إرهاصاً بالثانية.

غير أن تجربته الشعرية تُبَشِرُ بالانبعاث وفي قصائد كثيرة، وهذه القصائد تتوزع على كل شعره منذ ديوانه الأول (نهر الرماد) أما مجموعته الشعرية الثالثة (بيادر الجوع) فتبدو وكأنها انقلاب على هذه الرؤيا، فصاحب (الناي والريح) المبشر بالثورة والانبعاث لا يكون كذلك في قصيدته (ليعازر)، فمع هذه القصيدة خذلتهُ رؤيتُهُ ورؤياه وبدا كمن يريد أن يزيح عن صدره نظرته القديمة التي قالت بحتمية انبعاث الإنسان العربي من دهور الانحطاط والموت.

وتشاء الأمور أن يسهم الشاعر نفسه في هذا الاضطراب المهدم لأسس تجربته الشعرية حين يقول «غير أن التجربة التي عانيتها فيما بعد، تكشف عن رؤيا مفجعة تنفي ما أكدته من قبل وتشير إلى أننا لسنا في زمن يشارف الانبعاث الأصيل، وكان بعض النقاد قد نعتني (بشاعر الانبعاث الأول) فلم يمنعني ذلك من الإخلاص ليقين التجربة والرؤيا وإعلان ما تكشف لي، أن ما يدعى بالانبعاث لم يكن سوى تكرار لترسبات عصر الانحطاط، وليست عودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصيلة»[٣].

وإذا حملنا هذا لرأي محمل الجد الكامل، لقلنا أن كل تجربة حاوي بعد مجموعته الثانية (الناي والريح) لا تبشر بأي انبعاث، وأنها رؤية سوداوية للواقع وللتاريخ وللمستقبل، وأن المخلص المنقذ الذي طالما أنشد له قد مات إلى الأبد، غير أن إعلان حاوي هذا هو عبارة عن ترسبات الواقع وانعكاساته، خاصة وهو يجيء بعد هزيمة الخامس من حزيران عام ١٩٦٧. لكن حاوي يناقض هذا الرأي سواء على صعيد النص الشعري أو على صعيد آخر كما رأينا سابقاً وكما سنرى في هذا البحث.

فهو في القصائد التي يبشر فيها بالانبعاث لا يفارق المأساة، ويبدو كما لو أن البطل أو الانبعاث ليس أكيداً، بل أن هناك ضباباً وغيوماً بل وخيوطاً تلتف حوله ولا بد من إزالتها كي يطل البطل.

إن قصيدة (ليعازر) الطويلة والتي تشهد بقدرة حاوي الفنية وسعة خياله هي في الواقع قصيدة (مريم) زوج ليعازر، لأن محور القصيدة يتشكل داخل هذا الرمز، فهي المرأة التي فقدت زوجها، وفقدت كل شيء ورأت كيف تستحيل الأشياء إلى موات. وقبل ذلك كانت (مريم) تنتشي فرحاً بعودة (ليعازر) حيا بعد رحلة الموت فتقول:

جارتي يا جارتي
لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب
حجر الدار يغني
وتغني عتبات الدار والخمر
تغني في الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجدار[٤]

هل كل هذا زخرف باطل، أم هو حلم أخضر، يسبق الواقع المظلم المجسد ببعث ليعازر، يتحول الرمز في شعر حاوي إلى حالتين أو أكثر، فالمسيح يتحول إلى أكثر من رمز واحد ومريم تتحول أيضاً داخل القصيدة، وقد تتناقض التحولات فيما بينها، فبينما يوحي النص السابق بإشراق الشخصية (مريم) وهي تستقبل ليعازر، يتحول الأمر إلى النقيض تماماً:

ولماذا عاد من حفرته

ميتا كئيب، غير عرق

ينزف الكبريت مسود اللهيب(٥)

هذا التحول ليس مفاجئاً في سياق القصيدة وفي منحاها العام الفاجع، لأن الشاعر بدأ القصيدة بتعميق الحفرة وهي حفرة القبر، حين قال "عمق الحفرة يا حفار، عمقها لقاع لا قرار "ثم توالت مقاطع القصيدة، في جو ينزف رعباً، وقد يكون (ليعازر) الذي أحياه المسيح، وأماته الشاعر هو نفسه (مريم)، الزوجة التي عانت محنة الانتظار، فهي عندما عاد لم تجد فيه صدى لصوتها أو لوجهها، كان فقط ظلاً أسودَ وزورقاً ميتا، ولم يكن في عينيه غير ليل الحفرة الطيني. وسوف نجد فيما بعد أن الاثنين يتساويان في شيء واحد أساسي،هو أن شهوة الموت حجرتهما وهما لا يريدان الانبعاث، حين تتشهى هي الأخرى حفرة الموت، وتود لو أصبحت مثل زوجها ميتة إلى الأبد.

هذا هو التحول الثالث في شخصية مريم، فهي لا تعود منتظرة كما كانت قبل زوجها وبعثه، بل تلتحم وإياه في موت أبدي لا حياة بعده، وتصبح الغيبوية سوداء قدرية، وكأن زوج ليعازر تصيح مع رامبو، لاشيء لا شي، وتصل إلى قمة الإحساس بالألم والفقدان، حين تشك في كل شيء انطلاقاً من تجربة الزوج الذي لم يعد إلا ميتاً، وفي ظني أن خليلاً لم يستطع أن يوصل الجو المشحون والكابوسي إلى هذه الدرجة من التوتر، لولا المناخ الفاجع الذي كان يعيشه، تقول مريم:

غيبيني وامسحي ظلي

وآثار نعالي

يا ليالي الثلج فيضي يا ليالي

امسحي ظلي أنا الأنثى

بكت صلت وصلت

ما ترى تغني دموعي والصلاة[6]

هل الواقع عصي أعمى، يمتنع حتى على المعجزة ؟ هل الأرض التي طالما بشر حاوي بالخضرة تطلع من بين ثناياها الحمر أصبحت كأرض سدوم رجالها ونساؤها عواميد من الملح، يقول أحد الدارسين لشعر حاوي «إننا نرتضي من شاعرنا أن يغني جراح المأساة، وأن يكشف عناصر الفجيعة في المأساة، فهذا الجو الإيجابي الوحيد في فكرة القصيدة بل في (بيادر الجوع) ولكن كيف نرتضي أن ينفض في أعصاب جيلنا "سحر"اليأس وخدر الحياة وإن يقيم في دربه هذا الجدار الأصم المعتم الممتنع حتى على المعجزة»[7].

إذن لم يعد طرح الإشكالية بطريقة مأساوية فاجعة كما كان حاوي يفعل في السابق، طريقاً لكشف المأساة ومعاينتها وإيجاد المضاد الحضاري لها المتجسد في الانبعاث. المأساة هنا لا تقود إلا إلى ما يشبهها حيث الطرق مسدودة، والمداخل مغلقة، ولكن لا بد لنا من العودة بالذاكرة إلى بعض قصائده السابقة «فقد عالج خليل حاوي معاناة الموت والبعث في (نهر الرماد) قصيدة (بعد الجليد) فرأينا الغلبة هناك للحياة والخصب على الموت والجفاف، ورأينا شهوة الأرض للحياة قوة خالقة لا تفنى، ثم عالج القضية نفسها في ديوان (الناي والريح) قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) إذ نجد صورة أخرى للانبعاث بوجهه المشرق، فهناك يخلص الانبعاث من أوضار القديم وتنهض (القيامة) لحياة جديدة يضيئها اليقين، ويعمرها الخصب، خصب الأرض وخصب الزنود تبني الملحمة (مقطع ٩ ص ١٠٢) فلماذا تراجع الشاعر عن هذا كله في بيادر الجوع،

قصيدة ليعازر ١٩٦٢، فهل أحداث ذلك العام ١٩٦٢ غيرت مجرى الكون، وقوانين الحياة والتاريخ»[٧].

هذا الاستفهام الإنكاري يقودنا في البدء إلى علاقة الشاعر بالحدث.. صحيح أن الانفصال بين سوريا ومصر كان مأساة لكن الانفصال لا يعني في المطلق نهاية كل شيء ثم إن رؤيا الشاعر ما دامت حقيقية راسخة ممتدة الجذور في الوجدان وعميقة فيه، فهي لا تنهار لمجرد أن الواقع قد خذلها، خاصة عندما يضع الشاعر نفسه في موضع الرائي والمتنبئ.

غير أن الأمر لا يستقيم ولا يقف عند هذا الحكم الذي يبدو أنه مجتزأ وقائم على عرض وليس على جوهر، فلا ينبغي مساواة الشاعر بالآخرين والحكم على الجميع بمقياس واحد، فهو المختلف المتوحد المعاني المتأمل. وحين ينظر البعض إلى قضية الانفصال بين مصر وسوريا على أنها يمكن أن تكون عابرة، فإن الشاعر يرفض ذلك وله كل الحق في هذا الرفض، لأنه يرى في الانفصال مقدمة لأحداث أكثر هولاً وفجيعة، ويجمع كثير من النقاد أن حاوي تنبأ بحرب حزيران عام ١٩٦٧ في هذه القصيدة (ليعازر)، يرى الحدث قبل أن يحدث، ويرى الفجيعة قبل أن يراها الناس، فكيف ستكون رؤياه ؟ الشاعر الحق أكثر الناس حزناً وأكثرهم اتحاداً بالمأساة. صحيح أنه يفرح ويسعد ولكن أجل ذلك قصير، إذ تعود المأساة تتجدد في ذهنه، الشاعر أراد أن يوصل حس الفجيعة إلى كل إذن وكل نفس لا لكي يصيبها الرعب من المستقبل، بل لكي تتحفز وهو ليس من مهمته إعطاء نهايات سعيدة للأشياء فذلك ليس من صنعه قط.

لكن الخطأ، كل الخطأ، أن نطلق أحكاماً وصفات نأخذها وكأنها حقائق ثابتة... فهو تارة شاعر الانبعاث، وهو في أخرى شاعر الموت والخراب.. ولو دققنا النظر في شعره لطلعت اتجاهات أخرى تقترب أو تبتعد من الاتجاهين الآنفين، لأن تجربة الشاعر واسعة في الزمان، والشرط الأرض،

شرط عصي غير مفهوم أحياناً والأحداث تتقاطع وتتسارع في إيقاع يشبه إيقاع الجنون. و(ليعازر) ليس هو ضرورة الرجل القديم بل هو الرجل المعاصر، والذي يأخذ بعض صفاته من صفات الشاعر "جريح يتلاشى في سرير "أو" مبحر سكران ملتف بزهر الأرجوان"، وهذا يقودنا إلى قضية خطيرة من قضايا أدبنا المعاصر وهي التعميم، أي تعميم الحكم، وكأنه قدر أو سيف مسلط على رقبة الشاعر. إن الشعر نص يحتمل قراءات متعددة من قارئ واحد أو من قراء متعددين، ومستويات هذه القراءة تختلف باختلاف الزمان والمكان والجو النفسي للناقد والقارئ أيضاً، إن الرفض الذي ظهر قوياً في قصيدة ليعازر، قد يكون رفضاً من أجل البناء خاصة إذا علمنا أن كثيراً من الفلسفات الغربية المعاصرة التي اطلع عليها حاوي توحي بذلك «الرفض أو الهدم كما يقول هايدغر هو لحظة بناء جديد أو كما يقول "بول ريكور" إن مسائل المعرفة لا تطرح إلا فيما وراء الهدم، وهذا ما يدل عليه الفكر والعقل والإيمان»[٩].

وكان السياب، وهو أحد أهم شعراء الانبعاث كما يسمون قد أمات تموز، وقد كانت قصيدته (أغنية في شهر آب) دلالة على الاندحار والموت الذي لا يخلفه بعث يقول السياب:

تموز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق

في الكهف المعتم[١٠]

في مجموعة (الرعد الجريح)، يتكرر ما وجدناه في (بيادر الجوع) فالأم وهي الأرض، شيعت ألف مسيح ومسيح، وأراقت دمها المجنون في أعياد حزن، وبينما تطل هذه الرؤية السوداوية الرافضة، تأتي قصيدة الرعد الجريح، ببصيص من الأمل، فالمسيح لم يمت والأرض لم تشيع ألف مسيح، ويصل حاوي إلى أوج تعبيره عن هذا الموضوع في قصيدة (رسالة الغفران) والتي يجمع فيها كل

عناصر الحياة في التراث العربي، المسيح، محمد، الخضر، المتبي، أبو العلاء. ويبدو الإشراق الشعري في أوضح صوره عندما يظهر المخلص العربي وكأنه يشارف الانبعاث، إذ يستطيع من خلال قدرة شعرية نفاذه إيصال النص الشعري إلى ذروة عالية وسامية من الصور الموحية والمعلنة والشاهدة على أن الأرض حبلى، وأن الخصب دان وقريب. ولا بد أن يكون الشاعر كذلك «فالشاعر الحديث بالضرورة ملتزم بقضية الإنسان والحضارة، وليس هذا القول تعميماً تجوز فيه استثناءات كثرت أم قلت، بل هو تعريف يحدد الشعر الحديث، وكل ما يخرج عنه لا يعد شعراً حديثاً، لأن الحداثة لا تعني المعاصرة من حيث الزمان، بل تنطوي على خصائص معينة لا يمنع أن يتسم بها بعض الشعر العظيم وإن كان سابقاً على عصرنا»(١١).

وخليل حاوي يعي هذا الدور جيداً، وإن بدا متناقضاً في كثير من شعره، وما حنينه للبطل العربي المخلص إلا تجل لدوره الإنساني والحضاري، والبطل ليس ضرورة مجسداً في شخص أو جماعة أو حزب، بل أن البطل هو روح الانبعاث عامة التي يجب أن تشع في كل مكان، وإلى أن تشع هذه الروح فهي تعاني موتاً وصراعاً ومأساة فاجعة ومرارة سوداء. إن بنية التناقض هنا ليست في مواقف الشاعر من الحياة أو الكون أو حتى من الشعر، بل هي النقطة التي عندها يتشكل الوجود، وقد حاول حاوي أن يجعل من شعره متناقضاً بهذا المعنى أي يحمل صوتين للهلاك المقيم والحياة والأبدية، لكي يحظى بالانتشار والقوة والصمود كما هو الوجود.

ونجد في دواوين حاوي مقدمات نثرية لبعض القصائد، ويبدو أن الشاعر يكتب هذه المقدمات النثرية، كي تكون بابا ييسر الدخول إلى جوهر القصيدة.. وفي المقدمة التي وضعها لقصيدته الطويلة (الرعد الجريح) يقول حاوي «أما ليعازر فيعاني الحياة موتاً في الحياة، تموت فيه القيم وتحتقن الحيوية فيكون الطاغية وتكون المذلة مصدر تعاظمه، *ماردا

عاينته يطلع من جيب السفير" بينما نرى البطل في الرعد الجريح، يعتقد بصفاء الفطرة والنبت المعافى ويمارس بيقين ما يعتقد "ليس للكرامة ما يعصمها سوى مناعة العفة"»[١٢].

صورة الانبعاث، لم تفارق مخيلة حاوي، ظلت حاضرة في أكثر الأجواء كابوسية ، وعلى الرغم من أن مجموعته الأخيرة (من جحيم الكوميديا) قد أوحت بتعاظم إحساس الشاعر بالموت واللاجدوى، إلا أن الرؤيا لم تغب عنه، لأن الشاعر ليس مقطعاً أو قصيدة، الشاعر نتاج شعره كله، لذا فإن قراءة حاوي ضمن هذا الفهم الشمولي، تظهر إمكانية القول إن شعره واحد في جوهره، وإن الأسطورة منحت الشاعر رؤية موحدة للكون والبعث والحضارة وإن تفاوتت هذه الرؤية إلا إنها تظل تتمحور حول قطب معين، هو إن وعي المأساة بعمق والتعامل معها بصدق طريق الخلاص منها، وهذا في ظني ما وقف عليه حاوي شعره كله.

الهوامش:

(١) رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ص ٩٢.

(٢) مجلة المعرفة السورية. العدد ١٣٣. ١٩٧٣م.ص ٩٨.

(٣) المصدر السابق.ص ١٠١.

(٤) ديوان حاوي. قصيدة ليعازر. ص ٣٢٤.

(٥) الديوان. ص ٣٢٢.

(٦) المصدر السابق. ص٤٦٧.

(٧) د٠ حسين مروة. مقالة (دروب الجوع). ديوان حاوي. ص٤٦٤.

(٨) المصدر السابق. ٤٦٧.

(٩) خالدة سعيد.حركية الإبداع. ص ١٢٣.

(١٠) ديوان السياب. قصيدة (أغنية في شهر آب). ص٢٢٨.

(١١) ريتا عوض. أدبنا بين الرؤيا والتعبير. ص ٩٧.

(١٢) ديوان (الرعد الجريح). ص ٤٠.

الفصل العاشر

التصوير الأسطوري



التصوير الأسطوريَ

الصورة الفنية مصطلح مهم من مصطلحات الأدب، يتمحور حول جمالية العمل الأدبي، والجمال ليس هو الزخرف أو الشكل البراق، إنه الاستخدام الأمثل للغة والأفكار وعلاقة ذلك بالخيال، الذي هو ركن أساسي من أركان الصورة. وللصورة تعريفات كثيرة، وضع بعضها النقادُ العرب القدامى، الذين عنوا بالصورة الشعرية والصورة الفنية عناية فائقة، وهناك تعريفات وضعها المعاصرون من أصحاب المدارس والمذاهب الأدبية والفنية. وفي هذا السياق نشير إلى أمرين جوهريين: الأول تعدد اجتهاد الباحثين والدارسين في تعريف الصورة مما أوقع المفهوم وتطبيقاته في خلط واضطراب، إمّا بسبب عدم تكامل أدوات المجتهد الثقافية والفنية أو بسبب اختلاف الزاوية التي ينظر من خلالها إلى هذا الموضوع، سواء كان هذا الاختلاف فكريا أو فنياً محضاً. الثاني: تعدد مستويات فهم الشعراء لموضوع الصورة، ويظهر ذلك واضحاً في المقابلات الأدبية أو في المقالات والكتب النقدية، وفي أحيان كثيرة يكون فهم الشاعر للصورة مختلفاً عن الشعراء الآخرين، قدماء ومعاصرين، ومخالفاً للمفهوم الشائع.

لكن الأمر الذي يتفق عليه الكثيرون، هو أن لكل شاعر كبير طريقة خاصة في إبداع صوره الشعرية، مستنداً إلى رؤياه الفكرية والعاطفية ودرجة حساسيته، والشاعر لا يعبر عن أحاسيسه إلا بعد أن تتشكل في صورة، والمتلقي يعيد صياغة الصورة في ذهنه، وهو لا بد أن يضيف إليها أو [illegible] منها، وذلك وفق مواقفه النفسية وطبيعته الشعورية والثقافية، ولهذا اختلف [illegible] في فهم صور الشعراء ثم أنّ الصورة متشكلة على هيئة كلمات أي على [illegible] شعرية، وإدراك المتلقي لجمال الصورة وحيويتها قائم على مستوى [illegible] للاستعمال اللغوي في تقديم وتأخير وتكثيف وإشارة[1].

والصورة عند خليل حاوي مرتبطة بالأفكار، والفكر يعيدنا إلى الأسطورة «فالتصوير الشعري الذي في الأسطورة ليس مجرد سرد لقصة رمزية، إن هو إلا ثوب اختاره البدائي بعناية الفكر المجرد، فالصور لا يمكن فصلها عن الفكر، إنها تمثل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه واعية بذاتها»(٢) وقد يكون هذا قريباً من التحديد الذي وضعه (عزرا باوند) مُنَظِّر العديد من الحركات الشعرية، «فهو لم يُعَرِّف الصورة بأنها تمثيل مرسوم، بل عرفها بأنها تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن، وهي توحيد لأفكار متفاوتة»(٣).

وخليل حاوي له القدرة على تصوير الواقع، بصورة دقيقة، يساعده في ذلك خيال خلاق، وصوره بسيطة وعميقة في آن معاً، يقول:

تولد الفكرة في السوق بغياً
ثم تقضي العمر في لفق البكارة(٤)

وعند خليل يتحقق التآزر بين الفن والفكر، فلا يطغى أحدهما على الآخر في عدد من قصائده، ويظل الشاعر قادراً على ضبط الموازنة بين الاثنين، حتى وهو في أشد القصائد انفعالية، وهذا يطرح مسألة الأيديولوجيا والفن « فالجدل حول قضية الالتزام هو في صميمه جدل بين الأيديولوجيا والفن، والصورة المبسطة لهذا الجدل تتمثل في ذلك الصراع بينهما، فالأيديولوجيا تمثل تفكيراً أو موقفاً فكرياً محدوداً في حين أن الفن أفق طليق بلا حدود (...) ولكن السؤال هو:إلا يمكن أن يتحقق التآزر بين الموقف أو الأيديولوجيا وبين الفن ؟ أعني إلا يمكن أن يكون الشاعر مثلاً ملتزماً بقضايا مجتمعه وفناناً في الوقت نفسه»(٥).

وعلى الرغم من القول الشائع بأن الصورة الشعرية ليست من البلاغة، بل هي رسم بالكلمات، فإن الصورة ترتبط بقوة بمفاهيم بلاغية، مثلما يكون هذا الارتباط قوياً بالخيال، فتكون المعادلة كما تبدو على الشكل الاتي:

اللغة ⟵⟶ الخيال = الصورة

اللغة ⟵⟶ الخيال + الأفكار = الصورة

ويضع الناقد الدكتور على عباس علوان تحديداً دقيقاً لهذه العلاقات بالقول: « الشاعر الحديث لا يستطيع أن يفصل بين الفكرة والصورة التي تمثلها. وهذا يعني أنه لن يكرر التشبيهات القديمة أو يكدس الصور أو يرصد الجزئيات في الطبيعة، إنه حريص على تحديد مشاعره ونقلها من منطقة اللاوعي إلى عالم الكلمات والموسيقى والصور. وهكذا فلا بد له من استخدام لغته الخاصة، سياقه الخاص في تعامل متفرد مع اللغة وإلا تشابهت تجربته ومشاعره مع تجارب الآخرين ومشاعرهم»[٦].

ويعفينا هذا من القول إنّ الصورة تتكون من الحقيقة والخيال، لأن هذا مفهوم ضمناً فلا وجود لأحدهما دون وجود الآخر، ولكن الخيال مفهوم أساس من مفاهيم البلاغة ومن عناصره:التشبيه والاستعارة والكناية. والاستعارة هي الأخرى من أسس البلاغة. يقول عبد القاهر الجرجاني: «اعلم أن الاستعارة في الجملة، هي أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي، معروف تدل عليه الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غي لازم»[٧]. والصورة في معنى من معانيها نقل اللفظ إلى غير أصله لغرض إحداث المفاجأة، أو الدهشة، أو تحفيز الذهن.. واتجه البعض إلى تعريف الصورة بأنها مجاز. وإذا قلنا مثلاً إن الصورة تشبه الذهب والصياغة، فتكون الصياغة صورة.. وقفنا عند الحسي فقط والصورة الشعرية ليست هذا بالقطع.

ولعل الخطر الأكبر في استخدام مصطلح الصورة الشعرية يتمثل في الظن بأن الصورة تقتصر في الدلالة على الناحية الحسية أو المحسوسة في القصيدة، بينما لا تخلو أية قصيدة تقريباً من جمل مجردة «بل إن التوتر الذي يولده التأرجح بين الحسي والمجرد يكسب القصيدة مزيداً من التنوع والعمق والغنى، من هنا اتجه عدد كبير من النقاد الى توسيع مدلول الصورة الشعرية، فعدوا التغيير الحسي أمراً بديهياً في الشعر واتجهوا إلى تعريف الصورة الشعرية بالمجاز »[٨].

غير أننا حين نتحدث عن علاقة الصورة بالبلاغة، لا نقصد الزخرف اللفظي الذي قد يقود إليه مفهوم البلاغة الشائع، بل القصد فهم البلاغة على أساس العلاقات القائمة بين اللفظ (اللغة) والخيال، وبين اللفظ والاستعمال في ضوء الجرجاني الذي قال بأن الألفاظ خدم المعاني، وبتوضيح أكثر فإن الشاعر يستعمل الصورة، بعيداً عن الاستعمالات الحسية التي تثيرها مقابلات البلاغة وقوانينها المعروفة، لينتقل إلى اكتشاف الطاقة الكامنة في الكلمات، ومكاناتها وموحياتها النفسية، ولا يكون ذلك إلا عبر الصورة، وقد يكون الشاعر مخالفاً في ذلك للكثير من المواصفات القديمة «يركز الشاعر العربي غالباً على الأبعاد والمظهر الحسي الفيزيائي والألوان والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية، ولا يولي الشاعر اهتماماً كبيراً للانفعالات والأبعاد النفسية التي نثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية»[٩]، كما أن تحديد الناقد أحمد الشايب للصورة، بأنها العبارة الخارجية للحالة الداخلية يظل موضع نقاش[١٠]. وهناك بعد آخر في هذه المساجلة النظرية، يتعلق بالوعي الأسطوري وعلاقته بالصورة، والأسطورة كما هو معروف عودة إلى البدايات والينابيع الأولى، وفي حالة خليل حاوي فإنه ينسجم مع الأسطورة مفهوماً، لأنها طريق للوصول إلى الينابيع، ومحاولة الإفادة منها لفهم الحاضر ووعيه، وقد أخذ في تجربة حاوي بعداً خاصاً، فالأسطورة هي التي تولد الصورة أو تتخذ شكلاً غير واضح في قصيدة السندباد في رحلته الثامنة، فقد ولد من خياله صورة للسندباد وهو يبحر داخل نفسه، مخالفاً بذلك شكل الأسطورة والعود إلى الينابيع عند خليل حاوي لا يعني فقط عودة إلى البراءة الأولى، بل هو يعني رفض الحاضر، بما فيه من منجزات علمية وتقنية، قد تشعر المرء بالاغتراب فيود العود إلى الأصول.

وأجد من الضروري القول إنَّ دلالة (الصورة) لغوياً هي فن مرئي أداته الخطوط والألوان. ولا ينطبق هذا كل التطابق على الصورة الشعرية، فذلك هو مفهوم الصورة لغوياً، أما مفهومها شعرياً فقد أَبَنَّا عن جانب منه في الصفحات

السابقة، إذ لا تكون اللغة إلا الصورة نفسها وليست جزءاً خارجياً لكي نوحد بينهما، يقول حاوي:

ولماذا لم يعد يشتف ما في
صدري الريان من حب تصفى واختمر
غيمة تزهر في ضوء القمر
وسرير مارج بالموج
من خمر وطيب[11]

إذا طبقنا مفهوم الصورة اللغوي الآنف فلا نجد ألواناً ولا خطوطاً، إنما جو انفعالي نفسي، يغلفه مجاز وخيال وعاطفة قوية بين كل أجزاء هذا المقطع، حين تكون الغيمة والسرير، والخمر والطيب معادل للزوجة ولانتظار الحبيب، وهذه هي أدوات المحسوس، أما اللامحسوس، فهو الحبيب القادم الزوج المنبعث بعد طول موت، هكذا امتزج المحسوس بالمجرد، لتنبثق صورة جديدة يتجاذب أطرافها عناصر الصورة التي حددناها آنفاً، بقوله في صورة أخرى:

كأن أعضائي طيور
عبرت بحار
وحدي على انتظار[12]

هذه الصورة ذات بعد نفسي هائل، فالصورة مجازية مطلقة (أعضائي طيور) ويصير للأعضاء خصائص الطير، فتنبت لها أجنحة. الأسطورة التي أفاد منها حاوي تقترب في منحاها العام من الأسطورة التي بنى عليها (فاغنر) موسيقاه الشهيرة، وهي قد تذكر بذلك، فالطائر الهولندي في الأسطورة التي استوحى منها (فاغنر) الأوبرا المعروفة بهذا العنوان.. محكوم بأن يتيه في البحار بلا قرار من جيل إلى جيل، محكوم بالحياة ولا خلاص له إلا بالموت، غير أنه أعطي فرصة العودة إلى البر كل سبع سنوات، فإذا وجد امرأة تحبه وتموت من أجله كان خلاصه.

والانتظار، يعني في بعض دلالاته التيه والضياع، خاصة إذا كان انتظاراً غير مجدٍ. لكن حاوي يوصل صورته إلى مستوى جمالي وفني رفيع من خلال بوح

عاطفي شجي يؤنسن النبات ويجعل له قدرة عجائبية فائقة، فالزنبق هو الذي يميل نحونا والذي هو مصدر الدفء والطيب، وهي صورة مستمدة من خيال واعٍ في لحظة إشراق وتجلٍ:

في الغابات والدروب
مال إلينا الزنبق العريان
أدفأناه باللمس وزودناه بالطيوب(١٣)

إن الصورة الشعرية عند خليل حاوي، تتعدى النماذج المجتزئة السابقة، لأن الأصل في شعره، هو الصورة الشعرية الكلية التي تشكل وحدة متكاملة مع وحدة القصيدة فالمعروف في شعر حاوي كما بحثنا ذلك قبلاً، أنه شعر يستخدم أسلوب السرد القصصي، وأن قصائده الأسطورية طويلة عادة، وقد يحسب ذلك ميزة تميز بها شعره، إلا أن الصور الشعرية قد يعتريها الضعف في القصيدة الطويلة، لأن الشاعر يعتمد على السرد والإنشاء والخطابية ربما، مما يؤدي إلى تراجع الصور، ويتراجع معها الإحساس الجمالي بالقصيدة. والقصيدة الطويلة عند حاوي تنمو في نسق فكري معين، وهذا النسق يظل مخيماً ومسيطراً على بنية القصيدة، وتكون سيطرته من القوة بحيث تفقد الصورة الشعرية حيويتها فتبدو جامدة أو ضعيفة، وقد تضيع في الخطابية:

يا إله الخصب، يا تموز، ياشمس الحصيد
بارك الأرض التي تعطي رجالاً
أقوياء الصلب نسلاً لا يبيد
يرثون الأرض للدهر إلا بيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
يا إله الخصب، يا تموز، ياشمس الحصيد(١٤)

يقع في خطابية يتصدرها فعل الأمر "بارك" وجاء ذلك على حساب الصورة الشعرية، فالنص المجتزأ من قصيدة حاوي الأسطورية الأولى، يفقد القدرة على الإدهاش لأنه يركز على الفكرة، والفكرة فقط، وهي كما أظن أحد عناصر الصورة، فإذا فقدت العناصر الأخر أو ضعفت جاء النص خطابياً، نثرياً مباشراً، يشبه أية كتابة لولا الوزن. والشاعر قد يكون مضطراً إلى ذلك بحكم ما وقف عليه من شعره من تبشير بالانبعاث والتجدد، ولكن الموازنة بين أركان الصورة طريق الشعر الجيد.

ونجد نموذجاً آخر لتذبذب الصورة في قصيدة حاوي الطويلة (وجوه السندباد)، بينما تستعيد الصورة حيويتها ودفقها في قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة)، وفي قصيدة (ليعازر) وفي بعض قصائده الطوال الأخر.

ولعل أسلوب السرد الطويل، هو أقسى ما يواجهه الشاعر في خضم تجربته، فمن الصعب أن ينثر صوراً شعرية مكتملة في كل القصيدة وفي كل مقطع من مقاطعها الكثيرة، لهذا فإن الصورة الشعرية تطل من بين الأسطر والكلمات لتشكل في النهاية صورة كبرى هي صورة القصيدة، ولكن كل ذلك قد يضيع في تنايا الصور الصغيرة المبثوثة في شعاب القصيدة في قصيدة (ليعازر) ارتبطت الفكرة بالعاطفة والخيال وأصبحت هذه العناصر في نسيجٍ محكم مترابط ومتناسق، فالصورة الجزئية متدفقة وحيوية، تنتظم لتصل إلى الصورة الكبرى التي تشكل وحدة القصيدة، وربما يعود ذلك إلى المعاناة النفسية العميقة للشاعر التي أوحت بالقصيدة، وتدخلت في نسيج بنيتها الداخلية.

إن الصورة الشعرية هي روح الشعر، فإذا ضعفت أو فقدت فذلك دليل على نضوب الموهبة وتسطح التجربة وشاعرنا وإن حافظ على صور متدفقة مما يدل على موهبة واسعة وخيال طليق، إلا أنه سقط في كثير من الأحيان في الرتابة، فتسلل الملل إلى بعض قصائده الطوال، خليل حاوي كثيراً ما يسهب في شعره بطريقة تدعو إلى الإعجاب والإملال.

الهوامش:

(١) د. محمد رضا مبارك. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي . ص١٥٥.

(٢) جيرا إبراهيم جبرا.(ترجمة). ما قبل الفلسفة. ص ١٨.

(٣) رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ص ٢٤١.

(٤) ديوان حاوي. قصيدة (المجوس في أوروبا). ص ١١٢.

(٥) د. عز الدين إسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري.ص ١٨.

(٦) ينظر: على عباس علوان. تطور الشعر الحديث. ص ٤٥١.

(٧) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص ٢٩.

(٨) ريتا عوض. خليل حاوي. ص ٧.

(٩) د. كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. ص ٣٢.

(١٠) ينظر: أحمد الشايب. أصول النقد الأدبي. ص ٢٥٠.

(١١) ديوان حاوي. قصيدة (ليعازر) . ص ٣٢٧.

(١٢) ديوان حاوي. قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة).ص ٢٤٨.

(١٣) المصدر السابق. ص ٢٥٦.

(١٤) ديوان حاوي. قصيدة (بعد الجليد). ص ٩٨.

الفصل الحادي عشر

الإيقـاع والســرد

الإيقاع والسرد

يحلل الناقد الاسترالي ديفيد بشبندر قصيدة الشاعر دوجلاس ستيورات بالتركيز على جملة قضايا من أهمها العروض أو موسيقى الشعر، وقصيدة دوجلاس تدور في استراليا، تحكي قصةً بسيطة.. يبحث المتكلم (بافتراض أنه ذكر) عن الوقاية من حرارة النهار، ويلجأ إلى ظل شجرة صمغ، ونسي أنه قد يوجد ثعبان في أي مكان[1]

طابع القصيدة السردي أضفى نمطاً جديداً من الرؤية النقدية، والموسيقى الرتيبة قد تكون سبباً من أسباب ضعف المنحى الشعري وضعف التلقي أيضاً لذا فإن ستيورات يلجأ إلى تغيير في النغمات لكي يمنح الدفق الشعري قدرة على التواصل والقوة.. «ويمكن فهم القطع في الوزن الأيامبي الثلاثي الأساسي والخروج عليه بطريقتين. أولاً يمكن أن نتخيل واقعاً سيكولوجياً خارجياً بعينه يحفز الوصف السردي في النص، أي مع أننا قد نقرأ القصيدة في البداية باعتبارها قصة بسيطة عن إهمال المتكلم هلعه الناتج عن الإهمال في مواجهة الثعبان إلا أن القصة تحكي لنا الحقيقة بعد خبرة المتكلم. وقد تقرأ بعد هذا الخروج العروضي باعتباره انعكاساً لردة الفعل الهادئ في مواجهة الثعبان، ومن ثم تدل التغيرات في الوزن على حالة سيكولوجية ووجدانية يستعيدها المتكلم ويسقطها على ذلك الجزء من الحكاية الذي يسبق المواجهة الحقيقية في القصيدة. ويتزامن بالتالي، التفاعل الوجداني السيكولوجي مع أحداث القصة من نهاية المقطع الثالث. مما يفسر النسق العروضي المنبور بحدة والأكثر اضطراباً إلى حد ما..» [2]

التغيير في العروض داخل القصيدة، لا سيما في القصيدة الطويلة من أهم علاماتها الأسلوبية والنفسية. ولعلنا في دراسة شعر حاوي نعود إلى البداية

لاستكشاف أهمية التغيير خاصة في الوصف السردي فقد حافظت القصيدة العربية على مستوى معين من الإيقاع والموسيقى، تجلى في بحور الشعر العربي الستة عشر، إذ وضع الخليل بن أحمد أسس هذه البحور في القرن الثاني الهجري، ولم يخرج الشعراء العرب على هذه الموسيقى الشعرية حتى إبان ثورتهم التجديدية، فالتجديد سواء كان في مفتتح العصر العباسي على يد بشار وأبي نواس أو بعدهما على يد أبي تمام وابن المعتز، حافظ على الوزن الشعري التقليدي، وعلى معمار القصيدة العربية، والرونق الخاص بها. لكن ذلك لم يمنع من ظهور ألوان وأنواع من الشعر لا تتبع ضرورة النمط السائد، خاصة في الأندلس حين ظهر فن الموشح ثم بروز البند فيما بعد.

غير أن التحول الكبير كان في نهاية الأربعينات من القرن الماضي حين ظهرت حركة الشعر الحر في العراق، ودعوة الشعراء الرواد لتحطيم عمود الشعر أو قصيدة الشطرين، التي أصبحت قديمة لا تستوعب النزعات والأفكار الجديدة، ولا تنسجم مع روح العصر. وقد بدا للوهلة الأولى أن الثورة التجديدية هذه، هي ثورة شكلية فقط، ثورة على القصيدة التقليدية من حيث اعتمادها على المعمار الفني القديم، لكن تحطيم الشكل القديم لن يكون بمعزلٍ عن تغيير في المضمون، إن لم يكن معتمداً أصلاً على تغيير المضامين، غير أن الشكل والمضمون سواء، فهما ملتحمان في بنية واحدة هي بنية النص.

والتغيير الذي حصل في نهايات الأربعينات من القرن الماضي لم يلغ الخليل ولا أوزان الشعر العربي المعروفة، فقد بقيت البحور كما هي عليه بتفعيلاتها المعروفة، والذي حدث هو وضع التفعيلة محل البيت، فأصبح نقاد العروض يطلقون على (الشعر الحر) شعر التفعيلة في مقابل شعر البيت.

يعرف العروضيون الإيقاع بأنه«مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة»[٣] ،هذا التعريف والتحديد للإيقاع أصبح مع حركة الشعر الحديث،

وآراء الحداثة من التعريفات الأولية التي لا تكشف عن جوهر الموضوع، فالإيقاع اكتسب دلالات جديدة بمرور الوقت، فهو الموسيقى الداخلية للكلمات أو جرس الكلمة، وهو مدى ما تحمله الجملة من اتساق وانسجام وشحن عاطفية. والمعروف أن كلمة (إيقاع) استخدمت كثيراً خارج سياقها، وإن ظلت على صلةٍ بجذرها الأول.. فيقال مثلاً: إيقاع الأحداث، وإيقاع العصر، ويذهب البعض إلى تحديدها بشكلٍ مختلف عندما يقول: «الإيقاع لغة، بل هو سابق على اللغة المصطلح على تسميتها كذلك، إنه ما قبل الاصطلاحات، كان الساحر مثلاً يتعالى ويتسارع فيعلن عن ظهور روحٍ عنيفة أو شريرة، ويهدأ ويموج ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها.. رقص الحرب إيقاع خاص لغة معبرة والإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي أو جو ما حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن أمواج صوتية ومعنوية شكلية»[٢]، وبذلك أعطي الإيقاع دلالات كثيرة وواسعة فهو ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن الحواس الوعي الحاضر والغائب.

هذه التحديدات تأخذ جدتها وحضورها من الفهم النقدي الحديث للإبداع حيث تداخلت نظريات الشعر عند الغرب بالنظريات الشعرية عندنا، وتداخلت علوم كثيرة خاصة علم النفس مع الشعر ونقده، فحدث تحول في أساس الإبداع الشعري تبعه تحول في مفاهيم متعلقة بالشعر مثل الإيقاع، الصورة، الرمز...

غير أن الرواد لم يخرجوا على دائرة الفهم العام المعروف للإيقاع، لم يجتهدوا كثيراً في ذلك عدا ما ثبت في تجربتهم وأصبح سمة أساسية من سجاتها وهو ابتكار عنصر التفعيلة، الذي سمي (الشعر الحر). لقد بقي خليل حاوي أميناً للموسيقى الشعرية العربية، بل إن بعض قصائده تشبه إلى حدٍّ ما بعيد

قصائد العمود في كثير من المقاطع، وقد كان خليل يعلن عن رأيه صراحة في موضوع الموسيقى حين يقول وكأنه يرد على دعاة النثرية: «ما يمكن أن يعد قيداً في الشعر - الوزن - أو الإيقاع الموزون هو السبيل الوحيد للتحرر. يشبه فاليري النثر بالمشي والشعر بالرقص، فالمشي مقيد بالسير إلى غرض، والخطوة في المشي غير متحررة، فتحرر الخطوة حين يتحول المشي إلى رقص. ولكن الراقص بإيقاعه يوحي بآماد لا متناهية، وهذا في الشعر كما في الرقص »[٥].

خليل حاوي هنا، شاعر ملتزم على صعيد الموسيقى، وقد أثبت ذلك في شعره بل إن فهمه للموسيقى يشكل جوهر فهمه للشعر ذاته، حين يقول مميزاً بين الشعر والنثر«الشعر تنوع ووحدة، أما عند شعراء النثر الصفار فهو تنوع بدون وحدة. الوزن يتولد من الانطلاق والمحاولة للانضباط. هذا التوتر يخلق المجال الموحي»[٦].

في زمن خليل بلغت الدعوة إلى قصيدة النثر أعلى درجاتها، مع مجلة شعر ويوسف الخال وأنسي الحاج، وتبنى هذا الاتجاه نظرياً وعملياً كثيرون، وربما كان المنظرون له أكثر من الذين كتبوا على منواله.. وكانت هذه الحركة على أشدها في لبنان نتيجة التأثر ببعض أنماط الشعر الغربي، على الرغم من أن أقطاب الشعراء الأوربيين والفرنسيين خاصة، رفضوا التفريط به، خاصة شعراء الرمزية والبرناسية في فرنسا[٧] ولا يعدم أن نجد بينهم شعراء كبار قصروا شعرهم على قصيدة النثر أو الشعر المنثور، يقول حاوي «أما القصيدة النثرية فقد أخطأ من أخذها بدون فهم لبنائها، ويعد سان جون بيرس أفضل من كتب اليوم قصيدة نثرية غير أن نثره مرتبط بالوزن الأسكندري. ما من نثر يمكن أن يتوهج ويتحلل من الوزن، هناك نثر هو تعبير عن الذهن المجرد التقريري، وهناك النثر الذي يعبر عن تجربة وشعور وهو غالباً يرتفع بالإيقاع إلى درجة الوزن[٨]. لم يفصح خليل عن قصده هنا، إذ أنه ترك مصطلح الإيقاع غامضاً، بينما عمل منظرو قصيدة النثر في فرنسا على إضاءته في محاولة فهمه

حين يتعلق الأمر بقصيدة النثر «فقصيدة النثر عامة، بالنثر الموقع وهو مصطلح غامض جداً، وينطوي على حقائق متباينة جداً، ويرجع هذا - على ما هو معلوم - إلى أن مفهوم الإيقاع واضح جداً حينما ينطبق على الموسيقى، ولكنه كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة»[9]. غير أن العصر ومواضعاته، أوجد مفاهيم فنية جديدة وغير من بنية المفاهيم القديمة أو أضاف إليها، كما أن محاولات المفكرين والفلاسفة أسهمت في هذا التغيير الكبير «فهذا النوع من النشاط الحيوي الذي ولد مع رامبو ومنحته ترجمات نيتشه فيما بعد تطوراً جديداً هو شيء حديث تماماً، ولم يدرك الناس إمكاناته الشعرية إلا مع نهاية القرن تقريباً»[10].

ولقد لقي هذا النوع من الشعر رواجاً كبيراً في الشعر الفرنسي كما لقي رواجاً في الشعر العربي، فلقد ازدهرت قصيدة النثر على أنها لون جديد من ألوان الشعر، وهي قريبة من التلقائية والحرية بل وحتى (الفوضوية) المطلوبة أحياناً في النص، لكن بعض الشعراء ظلوا بعيدين عن هذا المنحى ولعلهم تمسكوا (بأليوت)، أو (بسان جون بيرس)، أو بعدد من الشعراء الذين رأوا في الموسيقى أفقاً من أفق التعبير، غير أن قصيدة النثر أخذت تسري في الوجدان معبرة عن نزوعٍ جديد نحو المطلق، هاجس الشعر وقانونه الأكبر «أن رمزيي عام ١٨٨٦م، وهم يبحثون عن نثر انسيابي، موسيقي وتشكيلي يستطيعون به معانقة حيل الخيال كلها، لم يستفيدوا من (إيقاع النثر) الذي خلفه لهم رامبو ؛ ولكننا سوف نرى الشباب من شعراء الجيل اللاحق وخاصة أعمدة (التحديث) في مطلع القرن العشرين يعودون إلى ذلك الاتجاه. ويخلقون منه نظاماً حقيقياً. وسوف يسود الميل لخلق شكلٍ نثري، متنافر، وحيوي ومضطرب كالعصر نفسه»[11].

كان خليل واسع الاطلاع على المذاهب الأدبية الحديثة، فضلاً عن ثقافته العامة واهتمامه بأهداف أو بهدف الشعر السامي المنزه عن المنافع الشخصية والأغراض الخاصة، القائم على هز الوجدان وإيقاظ الضمير في شعب

يعاني التمزق والضياع ويعمل على لملمة صفوفه وإعادة كينونته الحضارية، لهذا قاوم بشدة النزعات العدمية والعبثية في الشعر كما ناقض السريالية في مجمل آرائها، فهو الذي يقول:« إذا كان الوجود في أصله وحقيقته فوضى، فلا يحق للشاعر أن يعطي الوجود في فوضاه الأصلية. القصيدة تشف عن الفوضى، لكنها ذات بناء غير فوضوي، في الفوضى المطلقة ينتفي الفن يجب أن نفرض على الشعر صيغة فنية مستمدة من طبيعة الشيء» (١٢).

في دراستنا للإيقاع والموسيقى في شعر حاوي، سوف نقتصر على مقاطع قليلة من قصائده الأسطورية - ضمن منهج دراستنا - والحقيقة الواضحة التي نجدها في شعر حاوي هي أن القسم الأعظم من شعره كتب على بحرين رئيسيين هما: الرمل والكامل، ومجزوء كل منهما ونجد خروجاً نادراً على ذلك قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة من مجموعة(الناي والريح). وشعره المكتوب على تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وما يطرأ عليها من تغييرات، له السيادة المطلقة*، يأتي بعدها البحر الكامل وتفعيلته (متفاعلن). يقول حازم القرطاجني في موضوع بناء الأشعار على أوفق الأوزان«ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض فاعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط، ويتلوهما الوافر والكامل، ومجال الشاعر في الكامل أفسح منه في غيره (...) وأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف» ويوضح حازم ذلك بالقول«فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد (...) وللرمل ليناً وسهولة، ولما كان في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر» (١٣).

وقد يكون إيقاع الرمل أشد قرباً من الابتهال والتهجد والنظر في صروف الدهر كقول شاعرٍ قديم:

رب ركب قد أناخوا حولنا يمزجون الخمر بالماء الزلال
ثم أمسوا عصف الدهر بهم وكذلك الدهر حالاً بعد حال

وفي شعر خليل حاوي الأسطوري كثير من التأمل والتأسي والرثاء. ومن المعروف أن شعر التفعيلة يكتب عادة على الأبحر الصافية، لكنا وجدنا عند كثير من الشعراء قصائد كتبت على الأبحر الممزوجة عند السياب وأدونيس وغيرهما، فقصيدة أدونيس (هذا هو اسمي) كتبت على البحر الخفيف، وقد نجح الشاعر أيما نجاح في المحافظة على الوحدة الإيقاعية للبحر، وهي قدرة لا تتأتى لكثير من الشعراء. ومن خصائص شعر التفعيلة اختلاف الأضرب في نهاية كل شطر، وهو اختلاف مسوغ في هذا الشعر خاصة إذا كانت هذه الخروجات ضمن دائرة عروضية واحدة، وعلى ذلك لم تجد الناقدة نازك الملائكة خطأً في قول حاوي:

داري التي أبحرت، غربت معي
وكنت خير دار
في (دوخة) البحار
في غربتي وغرفتي
ينمو على عتبتها الغبار

فإن الشاعر هنا قد جمع بين (مستفعلن) و(فعول) في ضرب الرجز، وهما يجتمعان على هذا النحو في البيت القديم، فتقول مثلاً:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفعولن

وهو وارد في تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استبطنا (فعول) بدلاً من (مفعولن) وفعول هذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من (مستفعلن) وهي غير واردة في ضروب الخليل على جمالها وخفتها وانسيابيتها وتقبل الأذن لها. وهذا غير مستغرب، فإن العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الإمكانيات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت

المتأخرون»[11]. ومع ذلك نجد عند حاوي خروجاً في هذه القصيدة نفسها، التي علّقت عليها الناقدة نازك الملائكة، ففي قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) يشكل الرجز الوحدة الإيقاعية للقصيدة، إلا أن الشاعر لا يحافظ على هذه الوحدة، فيخرج إلى السريع أو يمزج بين التفعيلتين (الرجز والسريع) فهو أولاً يحافظ على الرجز في المقطع الأول من القصيدة، ولا يخرج عنه، كما في المقطع التالي:

في دوخة البحار

وغربة الديار

والليل والمدينة

وفي المقطع التالي يحافظ أيضاً على مجزوء الرجز، يقول:

تمنعني صحراؤه القديمة

وغرفتي ينمو على عتبتها الغبار

فابتغي الفرار

يلاحظ في القصيدة كلها، اختلاف الأضرب، الخروج على بعض قواعد بحر الرجز، وتعد هذه من لوازم قصيدة التفعيلة، إذ من النادر جداً الاحتفاظ بالتفعيلة كما وردت في الشعر العربي، ويجد الشاعر الحديث أن له الحق في التصرف بالتفعيلة ، فيضيف إليها زحافات وعللاً من عنده، غير أن هذا يجب أن يكون مقنناً يخضع لوعي الشاعر، وألا يخرق الوزن خروقات فاضحة فيكون الكسر في الوزن سمة القصيدة أو ينتقل من بحر إلى آخر بحرية مطلقة ودون وعي أو مسوغ أو ضرورة.

إلا أن خليلاً قد ينقاد إلى الفكرة انقياداً كلياً فيضحي عند ذاك ببعض الجوانب الجمالية الموسيقية فتظهر بعض أبياته مرتبكة الموسيقى، وأحسب أن الشاعر يعي هذا الارتباك الموسيقي ولكن الكسر والاضطراب

الوزني سواء أكان مقصوداً أم لا يعد خللاً جمالياً وخاصة إذا كان منتشراً على نطاق القصيدة:

يقول في هذا المقطع من (السندباد في رحلته الثامنة):

داري تعاني آخر الانتظار

وقع الخطى الجريئة

تفتق المرجان والمرج

بأرض النار والجدار

مرآة داري اغتسلي

من همك المعقود والغبار(١٥)

لو ألقينا نظرة على الأشطر الستة الماضية لوجدنا تداخل البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) مع مجزوء الرجز (مستفعلن مستفعلن) ووجود خلل موسيقي في الشطر الرابع، والخروج عن بحر السريع والرجز، ولو دورنا الشطر مع الشطر الذي يليه على طريقة القصيدة المدورة يصح الوضع الموسيقي.

كما نلاحظ بوضوح اختلاف الأضرب في نهايات الأشطر، وهو أمر معروف في القصيدة الحديثة الموزونة، ولا يشكل خللاً موسيقياً كما قدمنا. إلا أن الشاعر حين استخدم مجزوء الرجز، يكون كمن حافظ على التفعيلة الرجزية في نظام ونسق موسيقي صحيح لكنه في الشطر الثاني يستخدم تفعيلة (مستفعلن فعول) وهي تنتمي إلى بحر الرجز حتى وإن بدت نابية عنه، لأن السريع لا مجزوء فيه.

يعود خليل حاوي إلى بحر الرمل في قصيدته الأسطورية الطويلة (ليعازر١٩٦٢)) التي تعد بحق أهم إنجازات الشاعر، ولا بد من التأكيد هنا أن الشاعر يدع القصيدة تختار إيقاعها المناسب، فالشاعر الحق ليس مخططاً أو مهندساً معمارياً يضع مخططاً على الورق ثم يبدأ العمل، ففي لحظة الإبداع والتجلي تنفعل الذات الواعية للشاعر أو تتأخر قليلاً، لينصرف

المكتابة في جو مختلف عن الأجواء العادية المعروفة. وحضور (الرمل) في شعر خليل دلالة لفظية وعضوية ونفسية فضلاً عن أن الرمل بتفعيلته المتكررة، يوحي بجوٍ موسيقي منساب بجمال وسهولة، مما يجعله طيعاً لأفكار الشاعر وهواجسه، لكنه يخرج أيضاً على تفعيلة الرمل ولا يحافظ عيها في كل مقاطع القصيدة، كقوله:

ما ترى لو مد صوبي

رأسه المحموم

لو غرق في لحمي نيوبه

من وريدي راح يمتص حليبه(١٦)

ويأتي (الكامل) ليشكل الوحدة الإيقاعية المحببة بعد التفعيلة الأولى (الرمل)، (الكامل) محور موسيقي للعديد من القصائد، ومنها قصيدته (رسالة الغفران من صالح إلى ثمود) التي تعد من أهم قصائد ديوانه (الرعد الجريح).

الموسيقى عند خليل حاوي تدخل في بنية القصيدة، مشكلة بعداً مهماً من أبعادها الجمالية وغالباً ما تكون الغنائية سمة جمالية داخل نسيج شعره، وواحة يستظل بفيئها من أتعبه التأمل والنظر والتمعن، وهذه القدرة التي تميز بها خليل بوأت شعره مكاناً سامياً في الشعر العربي، فلقد حافظ على جمالية الإيقاع واضاف إليه ميزة أخرى، هي روح العصر وثقافاته وتساؤلاته الكبرى.

الهوامش:

(١) ينظر: ديفيد بشبندر. نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ص ١١٢.

(٢) المصدر السابق. ص ١١٥.

(٣) مصطفى جمال الدين. الإيقاع في الشعر العربي. ص ٣.

(٤) د٠ خالدة سعيد. حركية الإبداع. ص ١١١.

(٥) مجلة المعرفة السورية.العدد ١٣٣. ١٩٧٣م. ص ٩٦.

(٦) المصدر نفسه. ص ٩٦.

(٧) ينظر: فيليب فان تيغيم.المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ٢٥٧.

(٨) مجلة المعرفة السورية. العدد ١٣٣. ١٩٧٣. ص ٩٨.

(٩) سوزان برنار. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا. ترجمة د٠ زهير مجيد مغامس. دار المأمون. بغداد. ١٩٩٣م. ص ١٤٢.

(١٠) المصدر نفسه. ص ١٤١.

(١١) ديوان حاوي. البحار والدرويش. ص ١٦.

(١٢) المصدر السابق. ص٤٢.

- ينظر مثلاً مجموعته الشعرية الأولى (نهر الرماد) فقد احتلت تفعيلة الرمل معظم القصائد. ينظر ديوان خليل حاوي.

(١٣) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص ٢٦٨.

(١٤) ينظر: نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. ص ٢٦.

(١٥) ديوان حاوي. قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة). ص٢٥١.

(١٦) ديوان حاوي. ص ٣١٤.

الفصل الثاني عشر

المعجم واللغة

المعجم واللغة

اللغة في الشعر، هي اللفظ الجميل الذي يأخذ بأفئدة الشعراء، ولولاه ما كان الشعر شعراً ولا الأدب أدباً، ولتغيرت طرق العيش وتغيرت المدنية من شكلها الراهن إلى شكلٍ آخر، لولا النطق واللغة لتغيرت بنية الإنسان. هذه اللغة بقيت على مر العصور مثار دراسة واهتمام وجدل منذ القدم «الهنود، اليونان، والعرب» واليوم تستحوذ من جديد على بنية الفكر الإنساني، فهي تتقدم العلوم الإنسانية ومطلق العلوم. أما بالنسبة للأدب «فاللغة هي بالحرف الواحد مادة الأديب، ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة، تماماً كما أن التمثال يوصف بأنه كتلة من المرمر سقطت بعض جوانبها»[1]، ومن البداهة أن نقول أن علاقة اللغة بالأدب علاقة تفاعلية وحية والصلة بينهما صلة ديالكتيكية «فالأدب قد أثر تأثيراً عميقاً في تقدم اللغة، فلن تكون الفرنسية الحديثة، ولا الإنجليزية الحديثة على ما هي عليه بدون أدبها في الفترة الكلاسيكية الجديدة، مثلما أن الألمانية الحديثة لن تكون هي ذاتها لونقصها تأثير لوثر وغوتا والرومانتيكيين»[2].

أما عند العرب فقد اتسع مقدار التأثير بين الأدب واللغة، خاصة الشعر، ودخل الشاهد الشعري في صلب الدراسات النحوية والبلاغية، وظل هذا الشعر محركاً باتجاه ترصين واستقرار علوم اللغة، ولم ينقطع الشعر في التأثير المتبادل مع اللغة، خاصة في العصر العباسي حين ظهر شعراء اعتمدوا جمال اللغة وقوة إيحائها ومتانة بنائها وقدرتها على التوليد، طريقاً لتشييد مجدهم الشعري كالمتنبي.

وفي العصر الحديث، حدث تطور هائل في الدراسات اللغوية واهتمام كبير باللغة، حين وضع سوسير منهجاً لغوياً جديداً، أصبح فيما بعد نقطة

انطلاق نحو إضافات كثيرة، أدخلها عدد من البنيويين البناة أمثال إدوار سابير وتشومسكي وآخرين، وتوزعت دراسات اللغة واتسع مداها لتشمل حقولاً عديدة، وظهرت أول مرة دراسات حديثة عن علاقة اللغة بالفكر، أو علاقتها بالأسطورة، بينما تطور علم الدلالة ليشمل أصل الكلمة، والأصل الأسطوري "الأتنولوجيا" بدأت حقبة اللسانيات البنيوية قبل عام ١٩٢٠ في أوروبا والولايات المتحدة معاً، وشأن البنيوية في اللسانيات كشأنها في فروع الدرس العلمي الأخرى، إنها تعني - ابتداءً - مقاربة جديدة لحقائق معروفة بالفعل، يعاد النظر فيها تبعاً لوظيفتها في النظام، ويتضمن العرف البنيوي - بالإضافة إلى ذلك - إلماحاً الى الوظيفة الاجتماعية (التواصلية) للغة(٣).

ومن هنا يمكن دراسة اللغة عن طريق الأسطورة بصفتها فضاء اتصالياً، إذ إنّ الأسطورة، تجليات للواقع الفكري والاجتماعي، والوعي باللغة الذي أوجده العصر لم يجد صداه عند الشعراء، لأن اللسانيات طرقت النقد العربي وليس النص، فهي رؤية في قراءة النص والتعامل معه وليس في إنتاجه... وهذا ما جعل الشعراء العرب لا يعتنون كثيراً بآثارها، ولكن عصر اللغة هذا لا بد أن يترك أثراً مهماً على الأدب نقداً وإنتاجاً وتلقياً..

واتسع المصطلح بين الألسنية وعلم اللغة، وبرزت مصطلحات جديدة مثل البنية الداخلية أو العميقة، والكلام، والنسق، العلاقة، النظام، العنصر، ونشط باحثون معاصرون لإيجاد رابطة ما أو علاقة بين ثورة اللغة في العصر الحديث وإنجاز العرب القدماء. أما الأسطورة واللغة، فإن رائد الأنثروبولوجيا البنيوية "كلود ليفي شتراوس اعتبر «الأسطورة تشكل جزءاً لا يتجزأ من اللغة، نعرفها بالكلام وتتعلق بالكلام»(٤)، وعند شتراوس المعتمد أصلاً على دو سوسير أمثلة للفصل بين اللغة والكلام، يقول شتراوس «الشعر شكل من أشكال اللسان، يجد المترجم مشقة كبيرة في نقله إلى لغة أجنبية ولا تخلو أية ترجمة من تشوهات متعددة، وبالعكس تستمر قيمة الأسطورة

كأسطورة على الرغم من الترجمة الرديئة، والقارئ أين ما كان يدركها كأسطورة، مهما كان جاهلاً بلغة وثقافة الذي تلقيناها منه (...) الأسطورة لسان، بل لسان يعمل على مستوى رفيع جداً.. يتوصل المعنى فيه إلى الانفصال من الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه »[٥]. وشتراوس كما دو سوسير، ينطلق من نظام، هذا النظام هو الأساس في البحث وتحديد الرؤية الصحيحة كما يفهمانها، فالتمييز بين اللغة والكلام لا يكون إلا ضمن نظام زمني، وعليه «فالأسطورة تتحدد أيضاً بواسطة نظام زمني ينسق خصائصها، تستند الأسطورة دائماً إلى أحداث ماضية (قبل خلق العالم) أو (خلال العصور الأولى)، (...) إلا أن القيمة الذاتية المنسوبة إلى الأسطورة، تنجم عن هذه الأحداث، المفروض أنها حدثت في لحظة من الزمن تؤلف بنية دائمة، وهذه البنية تتعلق في آنٍ واحد بالماضي والحاضر والمستقبل»[٦].

والذي يهمنا من كل ذلك هو مقدار تأثر الدراسات اللغوية والأدبية عندنا بالأفكار والقيم الجديدة وانعكاس ذلك في الشعر، على الرغم من أن التأثر بقيم ومواضعات الحضارة الغربية يحدث أحياناً بشكلٍ غير محسوس أو حتى غير واعٍ نتيجة القراءات أو تبني منهج معين. ذلك لأن البنيوية لم تقتصر على حقلٍ واحد من حقول المعرفة، فهي نظرة شاملة ورؤية ذات منهج خاص، تنظر من خلاله إلى العلوم الإنسانية وبينما توحي أن اهتمامها يتركز في دراسة اللغة، إلا أن ليفي شتراوس، أكد أن حقلها الأساسي هو الأنثروبولوجيا، والحق أن كل ذلك إنما هي حقول أساسية لهذا العلم أو المنهج كما يريد أن يسميه البعض، ومن البدهي أن يشمل اهتمام البنيوية طريقة فهم الشعر «إن فهم قصيدة بسيطة مثلاً، لا يتضمن فهم الكلمات المفردة فقط في دلالاتها العادية، بل يعني استيعاباً تاماً لكامل الحياة التي تعيشها الجماعة، كما تنعكس في الكلمات أو كما توحي بها النغمات»[٧]. هذا الاهتمام الكبير باللغة من قبل البنيوية، يظل في ظني حياً، حتى بعد اضمحلال البنيوية

وانزواتها، لأن الحديث عن أي علم من العلوم لا بد أن يحمل معه الحديث عن اللغة سواء كانت إشارية أو معنوية وتجوز في استخدام مفرداتها وتراكيبها كما يفعل الشعراء لتكوين صورهم، فاللغة الشعرية مثلاً عبارة عن موازنة بين حقيقة ومجاز لكن هذا يبدو قريباً من الصور الفنية أكثر من قربه من اللغة، فاللغة حتى وإن التحمت بالشعر فهي ألفاظ مفردة وتراكيب، وعلاقة اللغة بالمجاز يعيدنا إلى مسألة الخيال وأحسب ذلك من موضوعات الصورة الشعرية أو الفنية لا اللغة كما أريد لها في هذا البحث، غير أن الحقيقة التي لا يمكن التسليم بما يناقضها هي «أن اللغة والصورة والتجربة والفكرة تنتهي عند الشاعر العظيم كلاً موحداً منصهراً متشابكا»[٨].

والشعر الحقيقي يعرف من خلال استخداماته الخاصة به، على صعيد المفردة أو التركيب، كما يعرف من الأسلوب، وما الأسلوب إلا اللغة.. وينطبق هذا على الشعراء الأقدمين وعلى المحدثين، حتى أصبح الشاعر الحقيقي (مدرسة) له لغته الخاصة التي هي لغة داخل اللغة «كان فاليري يقول إن الشعر هو خلق لغة في قلب اللغة وكل شاعر أصيل يغرف عادة من أصالة قاموسه الشعري»[٩]. أما خليل حاوي فيحدد مقترباً شبيهاً عندما يقول «إن أصالة الشاعر عميقة الجذور والتواشج بالروح القومية واللغة القومية، فالثقافة تتصل باللغة اتصالاً عضوياً، وكل لغة ترتبط بعبقرية مبدعه، فلم تجد الإنجليزية أصالتها إلا على يد شكسبير، والألمانية على يد غوته، والعربية تأصلت في الشعر الجاهلي والقرآن والمتنبي»[١٠]. وخليل له لغته الخاصة سواء كان ذلك على صعيد المفردة أو على صعيد التركيب.

(١) الكلمة

إذا كان التركيب أو السياق، يمكن أن يكون متعدد المعاني وفق القراءات المختلفة للنص الأدبي، فإن الكلمة هي الأخرى تظل أحياناً عصية على التحديد، لذا فإن المعنى شيء غير مدرك لدرجة «أن مجموعة من اللغويين - أتباع المدرسة البنيوية فضلوا عدم التعامل معه أو الاعتماد عليه كلية. ولتوضيح ما نعنيه بصفة عدم الإدراك فيما يتعلق بالمعنى، فمن يتدبر كلمات مثل (جمال) و(جودة) و(حب) من الصعوبة أن يجد المرء اثنين يتفقان تماماً على ما تتضمنه كل كلمة من تلك الكلمات ، وبالمثل فإننا نعتقد أننا نعرف ما نعنيه بكلمة (ولد) وبكلمة (رجل) بيد أنه ما العمر الذي يكون فيه الولد رجلاً ؟ في الثالثة عشرة ؟ في الخامسة عشرة ؟ في الثامنة عشرة ؟ في العشرين؟ فالمعنى متنوع وغير متفق عليه»[١١]. لكن ميخائيل باختين يعنى بالتوجه الذي تسلكه الكلمة حسب المخاطب ويقول إن له أهمية قصوى، ويصف الكلمة «أنها عبارة عن جسر يصل بيني وبين الآخرين فإذا كان يرتكز علي بأحد طرفيه فهو يستند بطرفه الآخر على مخاطب. فالكلمة هي الموطن الذي يشترك فيه المتكلم والمخاطب»[١١]. و لا بد حين الحديث عن الكلمة من الإشارة إلى الدلالة الحسية أو المعنوية أو النفسية التي تتكرر في شعر الشاعر حتى تصبح بمثابة همزة الوصل التي تربط بين الاستخدامات المختلفة للغة داخل السياق الشعري، إن دراسة المفردات التي يستخدمها الشاعر أو الأديب في النص، تكون في النهاية ذات دلالة موحية عامة، وليس تكرار المفردة وحده هو الذي يحقق هذه الدلالة، بل أيضاً استخدام مفردات عديدة أخرى لا تتكرر لفظاً ضرورة بل تكون موحياتها واحدة مثل مفردات: الموت، الصفاء، الفناء، العدم... فقاموس الشاعر، ومن خلال جدولة بسيطة لها، تمنح الناقد والدارس رؤية هي أكثر من الانطباع عن مفاتيح دراسة الشاعر، فهي تهيئ مجالاً حيوياً قائماً على واقع موضوعي هو النص، ثم تقوم الدراسة بعد ذلك

على موحيات هذا النص من خلال القاموس. فشاعر مثل خليل حاوي يقوم شعره الأسطوري على معادلة أساسية هي الموت والانبعاث، فإن إقامة جدول عام للمفردات الشائعة في شعره الأسطوري كله، تعطينا هذا المجال الحيوي الذي ندرس من خلاله شعر الشاعر.

هذا الجدول لمفردات الموت والانبعاث الشائعة

جدول المفردات

١ الموت	٢ الانبعاث	٣ الموت	٤ الانبعاث	ملاحظات
موت	حياة	بوم	نماء	يلاحظ أننا لم ندرج الأفعال في هذا الجدول، واقتصرنا على الأسماء والمصادر استنادا إلى القاعدة النحوية التي تقول إن المصادر أصل الاشتقاق.
موتى	خصب	حيه	أرجوان	
فحم	غناء	جحيم	بيت	
كبريت	حصيد	حريق	رحم	
نار	شمس	دمار	مرعى	
سموم	خمر	دم	بروق	
نزف	طيب	أوساخ	شهاب	
سواد	بحر	دخنه	فارس	
لهيب	نهر	عاقر	خيول	
حفرة	ماء	رماد	لآلي	
حفار	طين	صحراء	غض	
قبر	جنيه	جليد		
حزن	تموز	عار		
مارج	الخضر	كفن		
جلاميد	المسيح	أشلاء		
عبيد	محمد	دمع		
سدوم	بطل			
بغي	زهر			

في شعر حاوي، يؤكد أن حاوي عاش في كل مراحل حياته في إطار معادلة الموت والحياة وعلى الرغم من زيادة مفردات الموت على مفردات الحياة فإن هذا لا يلغي ما قلناه سابقاً بل هو يؤكده، لأن طرح الموضوع لا بد أن يكون عميقاً من خلال المأساة، فهي التي تمنحه تجسداً ووضوحاً، و تمنحه من ثمَّ وعياً أصيلاً. وفضلاً عن المفردات العامة تلك، هناك قاموس خاص بالشاعر تحدد أبعاده بعض المفردات مثل مفردة حاوي المفضلة "دمغه" هذه الكلمة التي تتكرر في قصائد الشاعر خاصة في دواوينه الثلاثة الأولى، ويعتريها تغيير في العامية العراقية فتصبح "طمغة" ولها مدلول نفسي خاص، وكأنها ذات علاقة بالقدرية وبعجز الإنسان أمام الأقدار، وهي توحي بثبات الأمر السيئ ثباتاً مطلقاً دون تغيير أو أمل بذلك. يقول حاوي:

أدري أن لي وجهاً طرياً
أسمراً لا يعتريه
ما اعترى وجهي الذي جارت عليه
"دمغة" العمر السفيه
وجهي المنسوج من شتى الوجوه(١٣)

وتأتي في مقاطع شعرية أخرى لتوحي وتدل على هذا المعنى مثل "مسح الدمغات والرسوم" أو "دمغة الخطيئة" وهذه الكلمة ذات المدلول النفسي، أخذت من العامية واستخدمت فيها بكثرة وهي في حقيقتها ليست شعرية، وليس لحروفها جمال وألق الكلمات التي تستخدم في الشعر، ولكنها في سياق شعر حاوي ذات دلالة مهمة، للمواصفات المعروفة في هذا الشعر. وترافق هذه الكلمة، واحدة أخرى في قاموس خليل حاوي هي (مطرح) التي هي من العامية قلباً وقالباً، وقد ألحَّ في استخدامها إلحاحاً غريباً، فنجدها تتكرر في عدد من قصائده. بل تتكرر في القصيدة الواحدة، وقد وردت هذه الكلمة في ديوان حاوي في الصفحات: (١٢، ١٣، ١٤، ١٧، ٨١، ١٢٢..) الخ

ولم أجد ما يبرر هذا التكرار لفزة ليس فيها إيحاء أو بريق خاص سوى الركود والتراخي في المكان، وقد يكون الوزن الموسيقي سبباً في هذا التكرار. وهناك شعراء معاصرون ادخلوا هذه الكلمة في شعرهم إلا أنهم لم يكرروا استخدامها بشكل مثير كما فعل حاوي، فقد وردت في شعر البياتي الذي يقول:

كانـــــت الأرض قبلنـــــا ... للعـــــصافير مروحـــــة

الأغـــــاني طعامـــــها ... والزهـــــور المفتحـــــة

يـــا ضـــياعي انـــا هنـــا ... حجـــر مـــلٌ مطرحـــه

كـــم تمنيـــت يـــا أنـــا ... نبتـــت في أجنحـــة[14]

ويقول حاوي:

ما الذي أبقت عليه النار

من بيتي وأتعابي، ومن تاريخ عمري

ما الذي ينبض محروراً طرياً

في رماد المطرح الخاوي بصدري[15]

ولو تمعنا في ديوان حاوي، لوجدنا بعضاً من الألفاظ العامية أو القريبة منها مثل استخدام لفظة (عمره) العامية الصريحة حين يقول «عمره ما كان عمراً... »واستخدام كلمة غريبة تتكرر في شعره هي (شروس).. ولا يفهم من هذا أن حاوي يدعو للعامية أو ينساق إليها بوعي أو قصد ليضعها محل الفصيحة، فالشاعر منذ البدء حسم خياره لصالح اللغة العربية الجزلة، وقد أعجب بشعر المتنبي وشعر المتنبي قائم أصلاً على جمال اللغة وتفجير إمكاناتها، وقد وقف بقوة ضد الاتجاه الذي شاع في لبنان وبعض الأقطار العربية في الدعوة إلى المحكية وتفضيلها على الفصيحة وهو وإن كتب قصائد بالمحكية اللبنانية إلا أنه سرعان ما غادرها وظل أميناً للغته العربية.

ومن مميزات تجربة حاوي على صعيد المفردة، أنسنة الحيوانات، أي جعلها قريبة من الإنسان، بل تشترك أحياناً في تقرير مصيره، ومبعث هذه الأنسنة هي الأسطورة، فالحية رمز الغواية تطل من ثنايا القصائد متلبسة روح إبليس ولها دلالة الشر المتربص بالإنسان أينما يحل، والعنكبوت يطل هو الآخر رمزاً للخراب، وهو لا يدب إلا في الأماكن الخربة، أما البوم فهو رمز التشاؤم المطلق، بل هو النذير بالشؤم أينما كان، وهو من الرموز الشهيرة عند العرب، وورد في كثير من آثارهم الأدبية واللغوية حتى أن بيتاً شعرياً استخدمه النحاة بكثرة دليلاً على ورود الشواذ في اللغة ومخالفة القواعد، مثل رفع المفعول به، في مثل قول الشاعر:

إن من صاد عقعقاً لشؤوم   كيف من صاد عقعقان وبوم

ويبدو أن خليل حاوي وقف عند رمز البوم كثيراً، فهو الذي يقول في البطل ولي الانبعاث «كان عليه أن يهدم نفسه ويبنيها ويكون خالقاً ومخلوقاً، غير أنه يجاور في القصيدة البومة التي لا تفرخ في مجال الشعر إلا في غروب الحضارات وانحلالها كما يقول هيجل»[١٦]. أما (الخفاش)فهو ذو دلالة لغوية واحدة، هي مرافقته للخرائب والمساكن المظلمة المهجورة والقديمة، حتى وإن تعددت استخدامات الشاعر له، فالخفاش لا يضيء أصلاً وجاءت دلالته في المقطع التالي لتعطي هذا المعنى وإن كان خفاشاً مذهباً:

حملت النار للفندق، للبيت المخرب
فيه أطمار أبى عكازه
ويضيء البيت خفاش مذهب
دونه يخشع أهلي، أخوتي
نسل السبايا
خلفتهم غزوات الشرق والغرب
لصوصاً وبغايا[١٧]

إن مفردات الشاعر تشكل معجماً خاصاً به، هذا المعجم يعد من خصوصيات الشاعر في مجال اللغة، وسوف تتضح هذه الخصوصية أكثر من خلال التركيب وسياق اللغة الشعرية.

(٢) التركيب

القصد من التركيب هو البحث عن الضرورة الداخلية التي توحِّد بين المعاني والأصوات، وهذه الضرورة مختلفة من لغة إلى أخرى ومن أديب إلى أديب ومن شاعر إلى شاعر، فما الضرورة الداخلية في شعر حاوي ؟

إذا كان الناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد، يحدد مهمة الشعر على أنه نقد للحياة، فإن حاوي لم يقصد من تجربته الشعرية أن تكون فقط نقداً للحياة، فهي فضاء من التجلي والإشراق، فيه استدعاء للماضي وتفحص وتمعن للحاضر، ورؤية جديدة للمستقبل، فيه تُعرى الذات لمعرفة جوهرها وفطرتها، فالماضي عند خليل حاوي هو الزمان الأبيض والأفق المضاء، حيث العود إلى الطفولة والبدء والخليقة الأولى، قبل أن ينشط الوحش في الكائن البشري فيصنع حضارة، تعلي الإنسان وتحطمه. والضرورة الداخلية في التركيب هي الإحساس بالمرارة تجاه الشعراء الذين يتخلون عن دورهم فلا هم أنبياء القوم، ولا هم حداة القافلة:

لم يزل شاعرهم ينسل من جيب
لجيب خلف دينار صغير(١٨)

الضرورة الداخلية إذن هي تداخل حالات نفسية وشعورية مع اللغة، ليكون التركيب ولادة جديدة، تجمع بين عناصر مختلفة تؤدي إلى تفجير اللغة على نحو ما اشتق حاوي من دلالات في النص الآتي:

ما له ينشق فينا البيت بيتين
ويجري البحر مابين جديد وعتيق

صرخة، تقطيع أرحام

وتمزيق عروق

كيف نبقى تحت سقفٍ واحدٍ

وبحار بيننا سور

وصحراء، رماد بارد وجليد[١٩]

أسلوب الاستفهام، يعبر الشاعر به عن الرفض لا انتظار جوابٍ ما، هذا الاستفهام الإنكاري يدل على تطويع للغة عبر أداة الاستفهام (كيف) لتكون هذه الأداة في الأخير ذات سياق دلالي مختلف، وهذا الأسلوب وإن كان مستخدماً بكثرة في الشعر والخطابة والنثر، إلا أن حاوي أوصله إلى ذروة سامية بسبب تدفق العاطفة الذي استجلب المعاني من مكامن الكلمات. ونجد الشاعر يلجأ إلى أسلوب الطلب المحض، وهو أسلوب خطابي، قد يودي بالشعر إلى المباشرة كقوله:خففوا الوطء على أعصابنا يا عابرين..» غير أنه في أسلوب الطلب غير المحض أي الذي يتضمن معاني التمني والترجي، ينجح في الإفلات قليلاً من المباشرة لصالح الفن الشعري بسبب تضمن الطلب تمني عودة البطل وبعثه، مثل قوله في قصيدته الأسطورية بعد الجليد:

نجنا نج عروق الأرض

مما دهاهم ودهانا

أدفئ الموتى الحزانى[٢٠]

وفي طيات شعر حاوي، نلاقي تراكيب غاية في البراعة وإن بدت بسيطة، تراكيب تجمع أقاصي بعيدة وآماد في جمل ووحدات تركيبية قليلة مثل جمعه ثلاثة رموز في جمل مختصرة كقوله:

صلواتي سفر أيوب

وحبي دمع ليلي

خاتم من شهرزاد[٢١].

الهوامش:

(١) رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ص ٢٢٣.

(٢) المصدر السابق. ص ٢٢٤.

(٣) ميلكا افيتش. اتجاهات البحث اللساني. ترجمة: سعد مصلوح ووفاء فايد كامل. ص ١٩٣.

(٤) كلود ليفي شتراوس. الأنثروبولوجيا البنيوية. ص ٢٤٦.

(٥) المصدر نفسه.ص ٢٤٨.

(٦) المصدر السابق. ص ٢٤٧.

(٧) إدوارد سابير مقالات في علم اللغة. ترجمة سعيد الغانمي. ص ٨٦.

(٨) د. علي عباس علوان. تطور الشعر العراقي.ص ٤٥١.

(٩) مجلة المعرفة السورية.العدد ١٣٣. ١٩٧٣.ص ٩٨.

(١٠) المصدر نفسه.ص ١٠١.

(١١) مليكا افيتش. اتجاهات البحث اللساني. ص ١٩٣.

(١٢) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة. ص ١١٧.

(١٣) ديوان حاوي: قصيدة (وجوه السندباد). ص ١٩٦.

(١٤) ديوان البياتي: ملائكة وشياطين. قصيدة (لأقولها) . ص٤٧.

(١٥) ديوان حاوي. ص ١٢٣.

(١٦) خليل حاوي: مقدمة الرعد الجريح. ص ٤٠.

(١٧) ديوان حاوي. ص ١٢٠.

(١٨) الديوان. ص١٢١.

(١٩) المصدر السابق. ص ١٢٧.

(٢٠) ديوان حاوي: قصيدة (بعد الجليد). ص ٨٩.

(٢١) ديوان حاوي: قصيدة (عودة إلى سدوم). ص ١٩٩.

الفصل الثالث عشر

قراءة أخيرة

قراءة أخيرة

يرى المتتبع لشعر حاوي، الإيحاء الأسطوري متجلياً في شعره كله، حتى ذلك الذي لا يرد فيه رمز أسطوري ما، فقصيدة حاوي مناخها الأسطورة، إذ تظل لصيقة بالشعر لا تبارحه، وقد يكون ذلك سبباً دفع بمصطفى بدوي إلى تصنيف خليل حاوي شاعراً رمزياً[1].

لقد درس الشاعر الفلسفة داخل النص الشعري، وأيقن مثل تموز أن الانبعاث من الرماد، قدر يشبه الموت، عند ذلك تصبح الحياة صنو الموت، مادام الانبعاث هو المعادل. هكذا اختار حاوي أن يضع نهاية لحياته في يوم معروف من صيف لبنان عام ١٩٨٢ وبطريقة تشبه الأسطورة، وكأن العنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانيةً وتخرج من بين الرماد هي وحاوي صنوان، بل هي الرمز الإيحائي الذي يلاقي رمزاً آخر هو تموز أو أدونيس في الأسطورة الفينيقية... ولكن مثلما يعاني الإنسان في موته يعاني في انبعاثه، وهذا مصدر الإشكالية التي أقلقت حاوي زمناً طويلاً.. هكذا يبدأ دورة الحياة ثم دورة الموت بل عبثيته عند خليل، وكأن الكون بداءات لا نهاية لها:

عندما ماتت عروق الأرض
في عصر الجليد
مات فينا كل عرق
يبست أعضاؤنا لحماً قديد
عبثاً كنا نصد الريح والليل الحزينا
ونداري رعشةً مقطوعةَ الأنفاس فينا
رعشةَ الموت الأكيد[2]

هنا مع بعض الإضافات ينتهي المشهد الأول. وهو مشهد الموت موت تموز أو أدونيس، الذي وقف بكل قواه محاولاً صد الريح الهوجاء.. وصد الفناء، ولكن الفناء مقيم ثابت-أزل .. فيغمر اليأس روح أدونيس وتشيع اللاجدوى في كيانه كله، حيث رعشة الموت تقطع الأنفاس بل توقفها.. ولكن تموز الذي ينتهي إلى الفناء هو نفسه المنقذ، وهو الذي يدق أبواب الأموات فينهضون..إنه شمس الحصيد على قول حاوي:

يا إله الخصب، يا بعلاً يفض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إلهاً ينفض القبر

ويا فصحاً مجيد[٣]

وهي إشارة إلى عيد الفصح عند المسيحيين، وهو عودة السيد المسيح ثانية إلى حوارييه، وتكون الأسماء الثلاثة وكأنها اسم واحد ذو موحيات واحدة:

بعل + مسيح +تموز

لقد وجد كثير من الدارسين أن الإشارات الأسطورية خاصة رمزي تموز والعنقاء تشيران إلى الحضارة العربية، وحاوي من الشعراء الرواد الذين التزموا بقضايا الوطن العربي واهتموا ببعث حضارة العرب.. كما أن الشاعر عاش مأساة الإنسان العربي في عقد الستينات من القرن الماضي وقبله ووعى جوهر التحديات التي تحيط به، وعلى الرغم من أنه كان قريباً من واقعه وملتصقاً به كل الالتصاق، إلا أنه عبر عن روح الانبعاث على مستوى آخر «لقد عبر عن نتاجه الشعري عن الانبعاث الحضاري الذي عاشه على مستوى الرؤيا لا الواقع، ثم فجيعته بالرؤيا التي كذبها جمود الانحطاط ودوران صوره المتكررة في دوامة فارغة»[٤] والربط بين الواقع الحضاري وشعر خليل

حاوي كما يقول النقاد*، يتجلى في عدد من القصائد الأسطورية خاصة قصيدة (ليعازر) وهو رمز من العهد القديم كما أنه رمز مسيحي أيضاً، فضلاً عن انتمائه إلى صلب الأسطورة الشرقية حيث يبعث المسيح (ليعازر) لكنه يعود إلى الحياة ميتاً لأن شهوة الموت حجَّرَتْهُ. يلتقي (ليعازر) زوجه فتكتشف أنه بعث ميتاً.

وقد التقط حاوي ليعازر، الذي أحياه السيد المسيح، وحاول أن يحيي به رؤيا كونية خاصة بالشاعر لا أن يقصد به واقعاً معيناً محلياً. وهذا في ظني دأب الشعر الحديث، إذ أن تفسير الشعر بوقائع واضحة خاصة عند شاعر أسطوري، سوف يبعدنا عن تجلي واكتشاف خصائص معنوية وفنية في القصيدة، وهذا ينطبق على شاعرنا أحسن الانطباق، وهو في الوقت نفسه لا يتعارض مع تأثره بالحياة الواقعية التي يعيش والتي منها ينطلق في كتابة شعره:

كان ظلاً أسوداً

يغفو على مرآة صدري

من هو الظل الأسود غير (ليعازر)؟ يفسر النقاد (ليعازر) تفسيرا محددا وواضحاً كل الوضوح حين يقول أحدهم[٥] «هو رمز لمأساة الأمة العربية في معاناتها للانبعاث المشوه، وهو أقسى من الموت، يستعير الشاعر شخصية ليعازر من الإنجيل، حيث مات (ليعازر) وبعثه المسيح بعد ثلاثة أيام من موته» ويصبح المسيح في (لا وعي) زوج ليعازر، هو ليعازر نفسه لأنه يقف عاجزاً لا يروي شهوة مريم المجدلية التي تزحف لاهثة عطشى إلى الارتواء، وتحاول إغراء المسيح لكنه يترفع عن التجربة الحسية ولا تتحرك فيه رغبة الذكر، وتصبح زوج (ليعازر) هي مريم المجدلية التي تتحرق شهوة ولا يرويها الذكر، ويكون مبدأ التحولات على الشكل الآتي:

ليعازر ← زوج ليعازر ← مريم المجدلية ← المسيح

وتظل الأرض صحراء لا يخصبها المسيح، حيث لا يجدي أي شيء. ثم يُطل رمز الموت وتطل أشياؤه من مفتتح القصيدة حتى نهايتها، ويُطَوِّحُ حاوي بآمال النقاد الذين قالوا بالانبعاث، بل إنه يبدأ بالموت وينتهي به، خلاف ما لمسناه في رمز تموز. (ليعازر) نسخة غير مكررة من تموز، قد يكون الواقع الستيني إيحائياً هو الذي أوصل الشاعر إلى هذه الرؤيا، ولكن نفس الشاعر القلقة وهواجسه وكيانه المضطرب، أوحى بالقصيدة قبل الواقع، فإذا جاء هذا الواقع بكل مراراته وقسوته كان إضافة نوعية ودافعاً إلى الحفرة تلك الحفرة التي ظلت بلا قاع:

عَمِّقْ الحفرةَ يا حفار عمقها
لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلاً من رماد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار
الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار
عمق الحفرة يا حفار.. عمقها
لقاع لا قرار(٦)

هذه هي صيحة حاوي في (ليعازر) هذه الصيحة الأسطورية يقربها من الواقع استخدام بعض المفردات التي لها مساس مباشر بهذا الواقع مثل (الجماهير) مما يسوق القصيدة إلى مسار محدد كالذي قاله بعض النقاد حول العلاقة الوثيقة بين قصيدة (ليعازر) وقضية الانفصال بين مصر سوريا(٧). لكن القصيدة أبعد مدى من هذا التخصيص وأبعد غوراً، وإذا كان لها علاقة مباشرة بالواقع، فهو الواقع السرمدي الممتد في الزمان، واقع الإنسان العربي خاصة

والإنسان عامة، حيث حالة الاغتراب تهبط كهواء ثقيل أو رؤيا قدرية، وحين يتوهم الإنسان أنه تخلص من غربته لا يني يجد غربة أخرى أشد وأكبر وقعاً، هي سوداوية عميقة ضارية الجذور تصل إلى حد المبالغة والتهويل، وتستمد أصولها من واقعية ذاتية من مناخ سوداوي لا من واقعية موضوعية.. على الرغم من أن الموضوع حاضر يمنح الذات بعداً تشاؤمياً.. لذا فهي تستعين بالأسطورة، بل تجعل منها أساسَ حبكتها. وهنا أيضا يتميز حاوي في توظيف الأسطورة، فأسطورة ليعازر هي القصيدة، والقصيدة هي الأسطورة، هكذا ينمو الاثنان في نسق ونظام ثم يتحدان، فيكون ليعازر هو الماضي والحاضر، هو الخيالي والواقعي، هو المشخص وهو المجرد، هو اليأس وهو الخلاص، هكذا يموت ليعازر موتته النهائية، ويفرح عبثاً بعودة المنقذ ولكن لا منقذ، عندها يكون اللاشيء اللاجدوى، يعود الشاعر بعدها إلى جلجلة الحفرة ينزف ويحترق ويداري لهيبه:

انطوي في حفرتي
أفعى عتيقة
تنسج القمصان
من أبخرة الكبريت
من وهج النيوب
لطبيب عاد من حفرته
ميتاً كئيبْ
لحبيب ينزف الكبريت
مسود اللهيب(٨)

ويمكن القول أن حاوي حاكى من بعيد، مسرح العبث واللامعقول ومسرحية (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت خصوصاً أن هناك شبهاً بين رؤيته الشعرية ودلالة المسرحية في النقطة التالية فكرة الوجود الإنساني، وفكرة

الخلاص وأين تكمن ؟ هل في المسيح المنتظر أم تكمن فينا نحن.. نحن الذين نجلب الشقاء لأنفسنا ؟

هذه نقطة غاية في الأهمية، حيث إنها تفضي إلى دلالة عميقة يهمنا الإقرار بها هي أن الجو الأسطوري العميق في دلالته ورؤياه لا ينتهي أسطورياً، خلاف بيكت وهذا أيضاً ما قاله حاوي من خلال الفهم العام، في ظلمة اليأس ظهر قبس من نور.. لم يعلن حاوي عنه بل هو أعلن عن نفسه، وهذا قمة الإبداع الشعري.. ولكن هل هذا عين ما عناه (هنري بريمون) بالشعر المحض والذي نقله المترجمون العرب باسم "الشعر الصافي" ؟ حين تساءل بولس نويا عن الشعر المحض قائلاً.هل يوجد شيء من ذلك في الشعر العربي ؟[9] لم ينتظر إجابة، لأن الإجابة حاضرة لديه.

إلا أن شعر حاوي من خلال أبعاده الذاتية والإنسانية والحضارية يعد شعراً محضاً أو صافياً.. يقول أحد النقاد العرب:«القدر الجامع في شعر خليل حاوي كله بين دواوينه الثلاثة هو أنه يحمل هماً كبيراً من هموم عصرنا الحضاري، أعني به أولاً هذه الروح التي تجتاح الأشكال الشعرية التقليدية بعد أن أصبحت هذه عاجزة عن استيعاب تجارب العصر المركبة المعقدة، وأعني بها ثانية المعاناة الجادة لمعضلات إنسانية وفلسفية هي من مستلزمات الإنسان الشاهد على عصره شهوداً فعلياً»[10].

نكاد نصل إلى نتيجة أولية مؤداها، أن معطي خليل حاوي في شعره كان معطى حضارياً، وإنّ هذا المعطى يشكل أساس الخطاب الشعري لديه. ولكن ومن زاوية أخرى نقول: إذا وقفنا على آراء النقاد الذين كتبوا عن حاوي، نجد أنهم تساووا تقريباً في النظر إلى الإنجاز الفني والفكري في شعر حاوي، وبسبب هذا ربما سقطوا في الأحكام العامة.. ترى ريتا عوض «أن الموت موصل إلى البعث، بينما يرى د.حسين مروه أن حاوي عالج معاناة الموت والبعث في نهر

الرماد وقصيدة بعد الجليد، فرأينا الغلبة هناك للحياة والخصب على الموت والجفاف ورأينا شهوة الأرض قوة خالقة لا تفنى»[١١].

لماذا لا نخالف هذه الأقوال، وفيها أكثر من مكان للنقاش وللمخالفة. إن القول بالانبعاث أو عدمه، لا يقلل من أهمية المعطى الشعري، لأن الشاعر مستكشف وراء. وتجربة حاوي تنطلق من ذاتية خاصة أولاً وقبل كل شيء، ومن رؤيا محددة للواقع أو العالم، لكن هذه الذاتية ممزوجة برؤية موضوعية وقريب من هذا، ما قال به (بيريه) «كل الأساطير تعكس اجتماع الضدين في الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته، العنصر المهم في الأساطير هو السعي نحو السعادة التي يجدها المرء فيها، إنها باختصار تعبير عن الإحساس بأن في الطبيعة ازدواجية وأن في الإنسان ازدواجية وضديداً، لن يجد حلاً له في حياته»[١٢].

وإذ يكون موت (ليعازر) الفاصلة بين موت وموت، يأتي السندباد وهو رأس الأسطورة الشرقية، فيسكن خيال حاوي ويجد عشاً ظليلاً فيه، فهل عثر حاوي على السندباد أم السندباد عثر على حاوي ؟ لكن الشاعر أي شاعر أصيل هو جوّاب آفاق كما السندباد، إنه مكتشف جغرافيا مثل ابن بطوطة أو بطليموس أو ابن ماجد، أنه جواب آفاق أسطوري، بينه وبين الشعر ألف صلة وإن لم يكتب الشعر، هو روح مغامرة خارجة من واقع ساكن، إنه باحث في بحر لا قاع ولا قرار له، هارب إلى حيث البحر بوحدته واتساعه وجبروته.. وحين يكون السندباد هو حاوي أو هكذا يبدو في قصيدة السندباد، فهو والبحر مؤتلفان وهما الضدان أيضاً، والغربة هي عنوان ائتلافهما:

لم تر الغربة في وجهي
ولي رسم بعينيها
طرى ما تغير
آمن في مطرح لا يعتريه

ما اعترى وجهي

الذي جارت عيه

دمغة العمر السفيه

كيف ـ ربي ـ لا ترى

ما زور العمر وحفر

كيف مر العمر من بعدي

وما مر(١٣)

كان في نيته إلا يتزحزح عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار ثامنة. ومما يحكى عن السندباد في رحلته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكداس من الأمتعة العتيقة والمفاهيم الرثة رمى بها جميعاً في البحر، ولم يأسف على خسارة، تَعَرَّى حتى بلغ بالعري جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتنصها في رحلاته السالفة(١٤) وقصيدة السندباد رصيد لما عاناه عبر الزمن في نهوضه من دهاليز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتَمَّ له اليقين:

داري التي أبحرت غربت معي

وكنت خير دار

في دوخة البحار

وغربة الديار

والليل في المدينة

تمتصني صحراؤه الحزينة

وغرفتي ينمو على عتبتها الغبار

فابتغي الفرار(١٥)

إيقاع القصيدة يعيدنا إلى السياب، وليس الإيقاع فحسب، بل إن هاجسها هاجس سيّابي، واللقاء بين حاوي والسياب لقاء جوهري لا شكلي، كلاهما نازع للرحيل وكلاهما أحبّ السندباد في غربته وفي طوافه في عوالم مجهولة وطوافه داخل النفس، وكلاهما أحب الوطن والدار التي كانت خير دار. لقد تعلق حاوي بالسندباد، وطوّف معه في رحلاته السبع، والسندباد ليس هو الماضوية فقط، هو المعري مطوفاً في ظلماته الثلاث أو هو لوركا أو ديك الجن يوم ارتد من حماة.. لو جمعنا قاسماً مشتركاً لكل هؤلاء لم نجد غير الغربة، وهي غربة فلسفية تارة كما عند أبي العلاء، أو هي غربة واقعية فكرية كغربة لوركا.. خليل في الأسطورة يبحث عن الأشياء لا عن الأضداد، وهو يطوّع الأسطورة لذلك، خلاف الفهم العام للأساطير الذي اتفق حوله الدارسون والنقاد، فالأسطورة هي تآلف بين متضادين[١٦]، وإذا كانت الدار هي الموت الذي ينبثق منه نور الحياة، فإن الإنسان البدائي لم يكن يعاني من هذا التضاد الأساسي. فحدوث الموت عنده عارض لا ضروري، لأن النار هي الشكل الدنيوي للنور الإلهي الخالد كما يقول فريزر. فبالاحتراق تفنى عوامل الانحلال وتنهض الأشياء من رمادها المحترق، لتخلد عوامل الحياة والشباب، ضمن شعور قوي واقتناع عميق بأن للحياة وحدة أساسية لا تتطمس هي التي تربط المفردات في تكاثرها وتنوعها، فالبدائي لا يفرد لنفسه مكاناً منفرداً ممتازاً في سلم الطبيعة، غير أن حاوي سرعان ما يلقى نقيضه في الشعر فتتناقض الصورتان وتختلفان في صورة السندباد:

في شاطئ من جزر الصقيع
كنت أرى فيما يرى المبنج الصريع
صحراء كلس مالح بوار
تمرج بالثلج وبالزهر وبالثمار[١٧]

الصورة ١: صحراء + كلس = بوار

الصورة ٢: ثلج + زهر + ثمار = مروج (تمرج)

هذا التناقض يلاقي الأسطورة ويأتلف معها مثل:

داري التي تحطمت

تنهض من أنقاضها

تختلج الأخشاب

تلتم، وتحيا قبة خضراء في الربيع

هكذا تقوم الدار وبقيامها يقوم الصحو، وحاوي يسرد رحلات السندباد وقصته، لكن كل ذلك محض حلم، فالسندباد لم يبرح مكانه مثلما حاوي، والأسطورة حين تقترن بالشعر تسقط عنها بعض أغشيتها، والشاعر يعرف جيداً أن السندباد لم يسافر أبداً، إذن هو المسافر دون سفر والمقيم دون إقامة.. وإذا كان السفر هو الخلاص أو الهروب عند السندباد، فهو ليس خلاصاً لأن العودة إلى الجحيم الأرضي لا بد قادمة، وكان حاوي يعلل مأساة وجود الإنسان، مبتدئاً بالجحيم ومنتهياً به، ويتساءل أحد النقاد قائلاً: هل العود إلى الجحيم الأرضي إلى الدار المعتمة وليد معاناة ظلت مشوهة لم تستقر على نهاية بعد، أم أنها نتيجة نكسة نفسية تردى فيها السندباد عندما زحف إلى الكبر، وما زال به ضرم المحبين واشتياقهم[١٨].

أغلب الظن أن عدم الاكتفاء بالحب المبرور، ليس فقط تجاوزاً لإحساس عارض، هو في تجربته الفردية لصيق بالزوال بل تجسيد لمأساة الإنسان من دوران الزمان عليه. ولكن فصول رحلة السندباد الأسطورية سبعة، هي إذن سبعة أسفار، وكتب خليل قصيدة السندباد بعشرة فصول متتابعة، أي أنه أضاف ثلاثاً إلى سبع، وكأنه أراد أن يشبع هذه الرحلات الخيالية برحلات إضافية لتكون الخاتمة الضياع "ضياع المال والتجارة، وتبقى للشاعر بشارته..

ترى ما هذه البشارة ؟

لريشة تجود التمويه تخفي

الشح في أقنية العبارة
ضيعت رأس المال والتجارة
عدت إليكم شاعراً في فمه بشارة
يقول ما يقول[19]

ترى.. ما بشارة الشاعر، ما كنه عطائه، هل هو في بعث جديد يحمله السندباد بعد رحلاته السبع ؟ وهي ليست سوى روايات عن الغول والشيطان والمغارة ؟ ماذا ستكون بشارة من ضيع المال والتجارة.. إن نهايات القصائد عند حاوي لا توحي دائماً بشيء مهم، فالقصيدة ليست كالقصة التقليدية التي تحوي بداية وعقدة ونهاية، وغالباً ما تكون النهاية فاجعة أو سعيدة. إن بعض نقاد الشعر يقصرون في فهم مغزى التعددية في هذه القصيدة، فهي رغم فصولها العشرة واحدة في دلالتها وبنائها الفني.

ولا ننس، بعد ذلك المناخ السوداوي الذي أشاعه الواقع الستيني لا بسبب هذا الواقع فحسب، بل بسبب شيوع وجودية كيركاجارد وترجمات شوبنهاور وسارتر، على الرغم من أن حاوي لم يكن من الذين يخفون ويهللون للموضات، فهو يعاني معاناة حقيقية وكانت الأسطورة لديه ملجأ ومعبراً، ولكن إلى أين.. ألم نقل إن على الشاعر أن يكتشف وينبه دون أن تعنيه النهايات، فالنهايات ليست من صنع الشعراء، هكذا كانت نهاية السياب وحتى خليل لم يستطع أن يحكم نهايته حتى قتل نفسه، فالقتل نهاية واعية نهاية أقدم عليها الشاعر من داخل وعيه، هذا الوعي الذي لم يكبله شيء. ووعي خليل حاوي عميق وفلسفي، متمعن بالتاريخ والوجود، وهو وإن أدخل شعره في أتون الأسطورة وتنفس هواءها إلا أنه ما لبث أن عاد إليه خلقه المستقل، فشعره يخرج من الأسطورة إلى واقعية عقلانية خطابية، تقترب من المباشرة أحياناً، هو يقف أمام هؤلاء الذين يغتسلون بالنيل والأردن والفرات من ألف عام.. هم إذن السلف ولاشيء غير ذلك.. وشعر خليل حاوي شعر قومي

على الرغم من سوداويته، وقومية خليل معقدة تستعصي على التفسير الواضح، هي تشبه الرؤيا الأثيرية، وهذا ما يجعلها تحلق ولا تحط إلا عندما تتحسس مكانها في الذهن بدقة:

ما كان لي أن أحتفي
بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح في النيل وفي الأردن والفرات
من دمغة الخطيئة
وكل جسمٍ ربوة تجوهرت في الشمس
ظل طيب.. بحيرة بريئة
أما التماسيح مضوا عن أرضنا
وفار فيهم بحرنا وغار
وخلفوا بعض بقايا، سلخت جلودهم
حاضرهم في عفن الأمس الذي ولى ولن يعود[٢٠]

إن الشاعر حين يدرك معنى ودلالات الرمز الأسطوري، يصبح هذا الرمز ملكاً شخصياً له، لأنه يوظفه في عمل شعري جديد مختلف عن الأصل الذي وجدت فيه الأسطورة، وفي ظني أن هذا القول ينطبق على الشعراء الأجانب الذين يأخذون رمزاً اسطورياً عربياً.. ولعل ما يؤيد ذلك، أن الأساطير في مفهومها العام عالمية إنسانية ألا نجد تموز عند الفينيقيين، ونجده كذلك عند اليونان ولكن بأسماء مختلفة. أما فيما يتعلق بخليل فإن الرمز الشرقي هو المفضل لديه، يدلنا على ذلك كثرة استخدامه في شعره، ولكن من حيث القدرة على تمثل الأسطورة في الشعر فإن الرمز الأسطوري الشرقي والغربي يتساويان.

في قصيدة (البحار والدرويش)[٢١]تطواف مع عوليس وأوليس، ويضع الشاعر مقدمة للقصيدة يقول فيها "طوف مع يوليس في المجهول ومع فاوست

ضحى بروحه ليفتدي المعرفة ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تتكر له مع هكسلي فأبحر إلى ضفاف الكنج منبت التصوف، لم ير غير طين ميت هنا وطين حار هناك طين بطين". والقصيدة ودلالة الأسطورة فيها قد تحاكي أسطورة صينية ما، على الرغم من أن الشاعر حاول أن يتقمص شخصية أوليس.

وتظهر الأسطورة اليونانية واضحة في دواوينه الثلاثة، وإن لم يورد الشاعر اسماً أسطورياً، وهو ما ينسجم مع منهجنا في هذا البحث، فنحن فضلاً عن البحث عن الاسم الأسطوري ليكون دليلاً، نبحث أيضاً عن روح الأسطورة، وإن لم يكن هناك اسم معين لرمز أسطوري. ولكن هل كان خليل حاوي خالقاً للأسطورة كما فعل السرياليون مثلاً، فالمعروف «أن السرياليين ربما أكثر من غيرهم موجهين نحو الأسطورة موجهين نحو خلق الأساطير، الأساطير الجديدة، يخلقها الإنسان للإنسان لا سيما عن الحالة الإنسانية»[٢٢]. وخليل حاوي اطلع على السريالية لكنه ليس سريالياً، لذا نجد أصولاً لأساطيره الشعرية من اليونان وربما الرومان. قد يكون ذلك تأثراً عفوياً وقد يكون استخداماً واعياً، هو إذن تمثل لروح الأساطير، ولو أمعنا النظر في هذا النص المختار من شعر حاوي لوجدنا أساساً يمكن الوثوق به:

متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة، نيسان
أراجيح تغني، وسرير
مخمل ليّن شفاف حرير
وبنات الماء ما زلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن
قوارير من البلسم

أعشاب، تعازيم عجيبة
تمسح التحفير عن وجهك
تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة(٢٣)

في هذا النص شبه بأسطورة الربيع اليونانية، حيث (بلوتو) يخطف (برسفونيه) وكانت الفتاة برسفونيه تقضي سحابة النهار إلى أن تؤوب أمها في سرب من أترابها بنات الغاب الحسان، فيظللن يقطفن الزهر، ويجمعن الرياحين ثم تتشب بينهن معركة حامية من معارك الطفولة، وملحمة صاخبة من ملاحم الصبا، فيتراشقن بالورود، ويترامين بالزنبق الغض ويتضاربن بأفواف السوسن وهن فيما بين هذا وذاك يقرقعن بالضحك، ويتبادلن النكات ويتغنين الأغاريد، فتستجيب الغابة لهن، وتترقرق الغدران من تحتهن وتهدل الأطيار من فوقهن وتمتلئ الدنيا حولهن نشوراً وحبوراً.. خرج بلوتو يروح عن نفسه وينشق هذا النسيم الحلو، ويروي روحه الظامئة بالتفرج على عرائس الماء وبنات الغاب إذ أبين جميعاً أن يشاركنه ملكة الحب ورفضن التزوج منه، برغم ما أغراهن به من اللآلئ واليواقيت(٢٤).

ومن يتدرج في قراءة أسطورة الربيع اليونانية إلى نهايتها يلحظ بسهولة جواً عاطفياً شبيهاً بجو القصيدة، وإن لم يكن مطابقاً له في بعض الفقرات، لكن خليل حاوي يسبغ على الأسطورة مسحة محلية حين يقول في القصيدة نفسها "لون لبنان وطيبه" في قصيدة (حب وجلجلة) من قسم نهر الرماد، تطالعنا صورة الأسطورة اليونانية الشهيرة، عندما يعاقب سيزيس - كبير الآلهة - برومثيوس، ذلك العقاب الدموي القاسي الرهيب عقاباً له على سرقة النار.. أما دلالة المعنى الأسطوري في القصيدة فهي جملة "الداء الذي ينشر لحمي" ألا يكون هذا شبيهاً بكبد برومثيوس حيث الداء "النسر" الذي ينهش كبده كل نهار بعد أن يكون قد نما في الليل ؟

الشاعر هنا يمنح الجو الأسطوري المأساوي إيحاءً أكثر عمقاً، حين يوحي بسيزيف والصخرة الشهيرة الجاثمة على صدره في مقطع لاحق من القصيدة والأسطورتان برومثيوس وسيزيف يلتقيان في إيحاء دلالي ميلودرامي واحد، ولا يحتاج الأمر في اكتشاف المعنى الأسطوري إلى كد الذهن كثيراً، أو التفكير طويلاً، إذ أن مفاتيح القصيدة واضحة كل الوضوح على الرغم من أن الشاعر لا يقصر تجربة القصيدة كلها على رمز واحد كما لاحظنا، بل يمزج بين الأساطير شرقية وغربية، من أجل إيصال الإيحاء الشعري سليماً مؤثراً في هذه القصيدة:

وأنا في وحشة المنفى
مع الداء الذي ينثر لحمي
ومع الصمت وإيقاع السعال
انفض النوم لعلي أتقي
الكابوس والجن التي تحتل جسمي
كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال
وليكن ما كان ما عانيت منها
محنة الصلب وأعياد الطغاة(٢٥)

ولكن لم اختار حاوي رمزين أسطوريين في قصيدة واحدة هما برومثيوس وسيزيف؟ الملاحظ أن الشاعر يحقق عملياً ما قاله كثير من الدارسين نظرياً حول ارتباط الأسطورة بالمأساة، فهو حتى حين اختار أسطورة الربيع اليونانية (نفترض ذلك افتراضاً) على الرغم مما فيها من إيقاع جمالي، إلا أنها تنتهي بمأساة وإن كانت أقل وطأة وأخف رعباً من برومثيوس مثلاً، مما يدفعنا إلى القول أن حاوي قد اقترب كثيراً وبشكل تطبيقي من التعريف العام للأسطورة الذي ورد في كتاب فن الشعر لأرسطو «الأسطورة ككلمة تفيد

العقدة، البناء القصصي، الحكاية على لسان الحيوانات ونقيضها ونظيرها هو العقل. الأسطورة شيء سردي قصة في مقابل الحوار الديالكتيكي، الشرح، كما أنها أيضاً الحدسي وغير العقلي في مقابل ما هو فلسفة منهجية: إنها مأساة اسخيلوس في مقابل ديالكتيك سقراط»[٣٦].

ولو دققنا النظر في شعر حاوي، ودققنا النظر أيضاً في الأساطير اليونانية الكثيرة والمتعددة لوصلنا إلى نتائج وشواهد أخرى تؤكد مرة أخرى ما ذهبنا إليه من إفادة حاوي إفادة كبيرة من الأسطورة الشرقية، على الرغم من أن الدراسين الذين درسوا شعر حاوي لم يتطرقوا إلى هذا الموضوع من قريب أو بعيد، فقد شغلهم الرمز الأسطوري المشخص والمعين، فإن لم يجدوه انصرفوا عن الموضوع.

الهوامش:

(١) ينظر: مصطفى بدوي. مختارات من الشعر العربي الحديث. ص ٦.

(٢) ديوان خليل حاوي: قصيدة (بعد الجليد). ص ٨٩.

(٣) المصدر السابق. ص ٩٠.

(٤) ريتا عوض أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ص٦٨.

(٥) المصدر السابق. ص ١٢١.

(٦) ديوان حاوي قصيدة (ليعازر). ص ٣٦١.

(٧) ينظر: مقال د. حسين مروه بعنوان بيادر الجوع. ديوان حاوي. ص ٤٩٩.

(٨) ديوان حاوي قصيدة (ليعازر). ص ٣٦١.

(٩) أدونيس. الثابت والمتحول. ج١. ص ٩.

(١٠) حسين مروه. ديوان خليل. ص ٤٥١.

(١١) المصدر السابق ص٤٦٥.

(١٢) بيريه. انثولوجية الحب الرفيع. كتاب الأسطورة والرمز. ت/ جبرا إبراهيم جبرا. ص ٧٢.

(١٣) ديوان خليل حاوي. قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة). ص ٢٢٧.

(١٤) المصدر السابق. ٢٢٥.

(١٥) ديوان حاوي. ص ٢٢٧.

(١٦) كاسيرر. مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية. ص ١٥٦.

(١٧) ديوان حاوي: قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة)ص ٢٢٤.

(١٨) ا ميل معلوف. مقال بعنوان: رؤيا نعمة متكاملة. ديوان حاوي. ص٤٤٥.

(١٩) ديوان حاوي. قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة). ص ٢٧٧.

(٢٠) المصدر السابق. ص ٢٦٧.

(٢١) ديوان حاوي. قصيدة (البحار والدراويش). ص ٩.

(٢٢) السريالية: الأسطورة والواقع الأسطورة والرمز. ترجمة / جبرا إبراهيم جبرا. ص ٦٩.

(٢٣) ديوان حاوي. ص ٢١٤.

(٢٤) ينظر كتاب أساطير الحب والجمال عند اليونان. ص ١٧١.

(٢٥) ديوان حاوي. ص ١٠١.

(٢٦) رينيه ويلك وأوستن وارين. نظرية الأدب. ص ٢٤٥.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

(١) د. إحسان عباس اتجاهات الشعر العربي المعاصر دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط ٣ ٢٠٠١م.

(٢) د. إحسان عباس. فن الشعر. دار الثقافة. بيروت.

(٣) أدونيس (علي احمد سعيد). الثابت والمتحول. ج١. دار العودة. بيروت. ط١. ١٩٧٤م.

(٤) أدونيس (علي احمد سعيد) دراسات في الشعرية العربية المعاصرة. دار الآداب. بيروت. ط١. ١٩٨٥م.

(٥) أرنولد توئنبي. مختصر دراسة التاريخ. ج١. ترجمة/ فؤاد محمد شبل. الإدارة الثقافية. جامعة الدول العربية. ط١. ١٩٦٠م.

(٦) أمية حمدان. الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني. وزارة الثقافة والإعلام. بغداد. سلسلة دراسات (٢٦٧) ١٩٧٩م

(٧) أوستن وارين ورينيه ويلك.نظرية الدب. ترجمة/ محي الدين صبحي. دمشق.ط١. ١٩٧٢م.

(٨) إيليا حاوي. خليل في مختارات من شعره ونثره. دار الثقافة. بيروت. ١٩٨٤م.

(٩) إيليا حاوي. خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره. دار الثقافة. بيروت. ط١. ١٩٨٤م.

(١٠) بدر شاكر السياب. الديوان. دار العودة. د.ط . ١٩٧٢م.

(١١) جبرا إبراهيم جبرا. (ترجمة). ماقبل الفلسفة. تأليف جون ولسون. هـ فرانكفورت. توركيلد جاكوبسن. منشورات مكتبة الحياة (فرع بغداد). ١٩٦٠م. بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين د.ط.

(١٢) جبرا إبراهيم جبرا (ترجمة). الرمز والأسطورة. عدد من المؤلفين. بغداد. ١٩٧٢م. د.ط.

(١٣) جيمس فريزر. أدونيس وتموز. ترجمة/ جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات. ط٣. ١٩٨٢م.

(١٤) حازم القرطاجني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق/ محمد الحبيب الخوجة. تونس. ١٩٦٦م. د.ط.

(١٥) حسب الشيخ جعفر (ترجمة). مايكوفسكي. قصائد مختارة. وزارة الإعلام والثقافة. بغداد. سلسلة الكتب المترجمة (٦٤). ط١ ١٩٧٩م.

(١٦) د. حسين مؤنس. الحضارة. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. ط١ ١٩٧٩م.

(١٧) د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد). في معرفة النص: دراسات في النقد الأدبي. دار الآفاق الجديدة. بيروت. د.ط.

(١٨) حنا نمر. أساطير إغريقية. منشورات دار الخواطر ز بيروت. ط١ ١٩٨٥م.

(١٩) خالدة سعيد. حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث. دار العودة. بيروت. ط٢ ١٩٨٢م.

(٢٠) خليل حاوي. رسائل الحب والحياة. دار النضال. بيروت. ط١. ١٩٨٧م.

(٢١) خليل حاوي. الديوان: يضم ثلاث مجموعات شعرية هي (نهر الرماد ـ الناي والريح ـ بيادر الجوع). دار العودة. بيروت د.ط ١٩٧٢.

(٢٢) خليل حاوي. الرعد الجريح (شعر). دار العودة. بيروت. ط١ ١٩٧١م.

(٢٣) خليل حاوي. من جحيم الكوميديا (شعر) . دار العودة. بيروت.ط١ ١٩٧٩م.

(٢٤) خيري منصور. أبواب ومرايا: مقالات في حداثة الشعر. بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة. ط١ ١٩٨٧م.

(٢٥) دريني خشبة. أساطير الحب والجمال عند اليونان. دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت. ط١. ١٩٨٣م.

(٢٦) ديفيد بشبندر. نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر. ترجمة/ عبد المقصود عبد الكريم. الهيئة العامة للكتاب (الألف كتاب الثاني ٢٠٦). د.ط ١٩٩٦م.

(٢٧) د.رزوق فرج رزوق. إلياس أبو شبكة وشعره. بغداد دار الشؤون الثقافية العامة. ط٢ ١٩٨٢م.

(٢٨) روجر آلن. الرواية العربية: مقدمة تاريخية ونقدية. ترجمة/ حصة إبراهيم المنيف. المجلس العلى للثقافة. د.ط ١٩٩٧م.

(٢٩) ريتا عوض. خليل حاوي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. أعلام الشعر العربي الحديث. بيروت. ط٢. ١٩٨٤م.

(٣٠) ريتا عوض. أدبنا بين الرؤيا والتعبير. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط١ ١٩٧٩م.

(٣١) ريتا عوض. أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.ط١ ١٩٧٨م.

(٣٢) سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي. ط١ ١٩٨٩م.

(٣٣) د. سيد البحراوي. محتوى الشكل في الرواية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط ١٩٩٦م.

(٣٤) د. عبد الرضا علي. الأسطورة في شعر السياب . بغداد. وزارة الثقافة والإعلام. ط١. ١١٩٧٨م.

(٣٥) د. عبد الستار إبراهيم. الحكمة الضائعة: الإبداع والاضطراب النفسي والمجتمع . سلسلة عالم المعرفة (٢٨٠). ٢٠٠٢م.

(٣٦) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تحقيق ريتر. استانبول.مطبعة وزارة المعارف.ط٢ ١٩٧٩م.

(٣٧) د. عز الدين إسماعيل. الشعر في إطار العصر الثوري. دار القلم بيروت. ط١ ١٩٧٤م.

(٣٨) د. علي أحمد الزبيدي. محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي. ط١ ١٩٧٢م.

(٣٩) د. علي عباس علوان. تطور الشعر العربي الحديث في العراق. منشورات وزارة الإعلام. الجمهورية العراقية. سلسلة الكتب الحديثة (٩١). ١٩٧٥م.

(٤٠) فاروق خورشيد. أديب الأسطورة عند العرب: جذور التفكير وأصالة الإبداع. سلسلة عالم المعرفة. (٢٨٤).٢٠٠٢م.

(٤١) فيليب فان تيغيم. المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. ترجمة/ فريد انطونيوس. منشورات عويدات. بيروت. ط٢ ١٩٨٠م.

(٤٢) كلود ليفي شتراوس. الأنثروبولوجيا البنيوية. ترجمة/ مصطفى صالح. ط١ ز دمشق. ١٩٨٥م.

(٤٣) كمال ابو ديب . جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر. دار العلم للملايين. ط١ ١٩٧٩م.

(٤٤) لورتير تور. مدخل إلى علم اللغة ترجمة/ مصطفى التوني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ط ١٩٩٤م.

(٤٥) د. محمد رضا مبارك. اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي. دار الشؤون الثقافية. بغداد. ط١ ١٩٩٣م.

(٤٦) د. محمد رضا مبارك. استقبال النص عند العرب. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط١ ١٩٩٩م.

(٤٧) د. محمد عابد الجابري. نحن والتراث. دار الطليعة . بيروت. ط١ ١٩٨٠م.

(٤٨) محمد ابن سلام الجمحي. طبقات الشعراء. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. بيروت. د.ط. د.ت.

(٤٩) مصطفى جمال الدين. الإيقاع في الشعر العربي . مطبعة النعمان. النجف. ط١ ١٩٧٠م.

(٥٠) مصطفى بدوي. مختارات من الشعر العربي الحديث. دار النهار للنشر. بيروت. د.ط ١٩٦٩م.

(٥١) مصطفى ناصيف. بعد الحداثة صوت وصدى. النادي الأدبي الثقافي جدة. بيروت. ٢٠٠٣م.

(٥٢) ميخائيل باختين. الماركسية وفلسفة اللغة.. ترجمة/ محمد بكري ويُمنى العيد. دار توبقال للنشر. ط١ ١٩٨٦م.

(٥٣) ميلان كونديرا. فن الرواية. ترجمة/ أمل منصور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط١ ١٩٩٩م.

(٥٤) ميلكا افيتش. اتجاهات البحث اللساني. ترجمة/ سعد مصلوح ووفاء فايد كامل. المجلس الاعلى للثقافة. مصر د.ط د.ت.

(٥٥) نازك الملائكة. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين. بيروت. ط٦ ١٩٨٦م.

(٥٦) نيكولاي بريائيف. العزلة والمجتمع. ترجمة/ فؤاد كامل ز دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد د.ط.

(٥٧) د. وجدان عبد الإله الصائغ. العرش والهدهد: مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة . مؤسسة العفيف الثقافية. صنعاء. ط١ ٢٠٠٣م.

(٥٨) د. هاشم ياغي. النقد الأدبي الحديث في لبنان. دار المعارف. مصر. ١٩٦٨م.

المجلات

(١) مجلة علامات في النقد. المجلد السابع الجزء السابع والعشرون. مارس ١٩٩٨م.

(٢) مجلة علامات في النقد. المجلد الثاني عشر . الجزء (٤٥) ٢٠٠٢م.

(٣) مجلة فصول. العدد(٦٢). ٢٠٠٣م.

(٤) مجلة عالم الفكر المجلد العاشر. العدد الأول. ١٩٧٩م.

(٥) مجلة عالم الفكر. المجلد ٣٢. أكتوبر - ديسمبر. ٢٠٠٣م.

(٦) مجلة الآداب اللبنانية. العدد الخاص. ١٩٧٢م.

(٧) مجلة الآداب اللبنانية. العدد الخاص (١١، ١٢) ١٩٨٨م.

(٨) مجلة أدب. دار مجلة شعر. شتاء ١٩٦٣م.

(٩) مجلة العرب والفكر العربي. مركز الإنماء القومي. العدد الرابع. ١٩٨٨م.

(١٠) مجلة المعرفة السورية. العدد ١٣٢. ١٩٧٣.

الأسطورة حكايةُ الكائن الوحيد في مواجهة المصير, هي طفولة البشرية التي وعاها الشعر ، حين جَمَعَ بين براءةِ الماضي في حُلْمِه التاريخي وبراءةِ الحاضر ، حين يظهر في صورة الشعراء المُؤَسِّسين. هي عودٌ إلى الينابيع ، مثلما الشعر، يعودُ إلى الأصل والجذر ، وفي العَوْدَيْنِ ، زمنٌ يكاد يتقطّع ويتلاشى ، وزمنٌ ينهض ، وباختلاف الزمنين تَتجددُ حكاية وجود الإنسان ، وسؤاله الذي لّما يزل طرياً ، أين نحن ؟ وكيف نمسك لحظتنا الراهنة.. وفيم يتجلّى حُلْمُنا؟ في ماضٍ لم يتبقَ منه سوى إمارات أمْ حاضرٍ يرحل منا سريعاً كغيمةٍ من نقيع ؟؟

